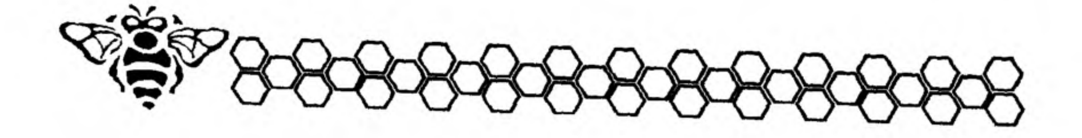
ОГЕ А. ХАНЗЕН-ЛЁВЕ

РУССКИЙ ФОРМАЛИЗМ



Studia philologica



ОГЕ А. ХАНЗЕН-ЛЁВЕ

РУССКИЙ ФОРМАЛИЗМ

Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения



ЯЗЫКИ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ
Москва 2001

ББК 83.3(2Рос=Рус)6
Х 19

Данное издание выпущено в рамках программы Центрально-Европейского Университета «Translation Project» при поддержке Центра по развитию издательской деятельности (OSI – Budapest) и Института «Открытое общество. Фонд Содействия» (OSIAF – Moskow)

При финансовой поддержке
Bundesministerium für Wissenschaft und Verkehr (Wien)

Ханзен-Лёве Оге А.

Х 19 Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Пер. с нем. С. А. Ромашко. — М.: Языки русской культуры, 2001. — 672 с. – (Studia philologica).

ISBN 5-7859-0094-7

Книга известного австрийского искусствоведа посвящена проблемам исследования теории формализма, в том числе: формалистическим аспектам символизма, отношению формализма с изобразительным искусством авангарда 10-х годов, теории поэтического языка раннего формализма. Книга состоит из трех частей. В первой части рассматривается становление и развитие русского формализма на эстетических основах русского модернизма. Вторая часть посвящена эволюции формального метода – от редукционистской модели через синтагматическую функциональную модель к диахронно-коммуникативной модели. Наконец, в третьей части рассматривается литературно-политическая, критическая, художественная и экзистенциальная реализация русского формализма в синхронном литературном процессе.

ББК 83.3(2Рос=Рус)6

В оформлении обложки использован эскиз декорации К. С. Малевича к 4-й картине 1-го действия оперы «Победа над солнцем» (1913 г.)

Предисловие

Фундаментальная проблема методологического анализа заключается в том, что его предмет, т. е. его «научный объект», сам является теорией или методом, которые, в свою очередь, располагают своим собственным «научным объектом» (объектом второго порядка, Объектом 2), который — будучи гипотетическим, *абстрагированным* конструктом — не может быть полностью тождественным с «реальным объектом» (Объект 3), предметом своего анализа — например, определенным стихотворением, стилем, эстетической системой и т. д.

Специфическая проблема данной работы — частичная аналогия или даже идентичность методологического, методического и «реального» объекта, т. е. Объектов 1, 2, и 3 и всех их дальнейших производных в определенных фазах анализа и развития его предмета: методологический анализ, исходящий из — несомненно, никогда полностью не реализуемой — предпосылки, согласно которой его «научный или методологический объект» должен изучаться в значительной степени по тем принципам и теми аналитическими методами, которые были разработаны самим этим «объектом» (в данном случае формализмом), чтобы приложить их к своему собственному «научному объекту» (например, к кубофутуристической поэтологии второго десятилетия XX века, а в более широком смысле — к авангардной эстетике), подобный методологический анализ хотя и освобождается — насколько это возможно — от влияния теоретических особенностей современных школ и систем, однако неизбежно затягивается в «кильватер» *эволюционной* динамики своего «научного объекта», который обращает, в особенности в поздних фазах развития, свою теоретическую и методологическую рефлексию на себя самого.

Мало того: в своих поздних фазах (в особенности в фазе Ф 3, т. е. в третьей методологической стадии формализма) предшествующая эволюция формального метода не только оказывается обозримой в своей теоретической самостоятельности в соотнесении с Ф 3, но и осознается как факт и фактор общего развития художественных систем и подсистем.

Методологическая перспектива данной работы выбирает в качестве исходной точки тот момент приблизительно в конце 20-х годов, который позволял — в том числе и формалистам — увидеть большую часть достигнутого в области теории; в отличие от позиции «поздних» формалистов моя аналитическая позиция не только включает в себя позицию формалистов, но и стремится реконструировать те подходы и теоремы, которые самими формалистами лишь намечались в общих чертах или затрагивались вскользь, походя, но которые, однако, с точки зрения методологической (не исторической) полноты значимы для модели

формального метода во всех его стадиях. Эта значимость совсем не обязательно должна совпадать с теми теоретическими положениями и принципами, которые маркируются в качестве продуктивных или характерных самими формалистами, их синхронными или позднейшими интерпретаторами и критиками или современными историками науки в определенных «изолированных» ситуациях. Методологическая реконструкция в определенных условиях может приписывать отдельным теоретическим или проблемным областям в составе модели в целом «вес», который не может быть подтвержден одними только содержащими соответствующее определение, фактически подтвержденными высказываниями; и наоборот, возможны случаи, когда принимающие гипертрофированные размеры в дискуссиях того времени или более поздних, а также сегодняшних дискуссиях о формализме теоретические области или отдельные положения получают в методологической реконструкции относительно скромное место, поскольку частота и настойчивость, характерные для их обсуждения, нередко находятся в обратной пропорции к их методологическому «качеству». Это в особенности относится к дискуссии о формализме, проходившей в 20-е годы, которую следует рассматривать и анализировать не столько как принадлежность формального метода, сколько как феномен «литературного быта» того времени.

Разумеется, указания на исторически засвидетельствованные высказывания самих формалистов о формализме недостаточно для доказательства методологической релевантности: эта релевантность может обнаруживаться — и то в незначительной степени — только в результате детального исследования, выявляющего, в каком коммуникативном контексте располагаются эти (самоинтерпретирующие) высказывания, были ли они полемическими, ироничными, литературно-критическими, литературоведческими, теоретическими, методологическими и т. д. в своей направленности.

В то же время и отсутствие высказываний, более того — целых теорем, не может служить «историческим доказательством» того, что соответствующие вопросы вообще *не ставились*, а *теоретические моменты не затрагивались*; и в *этом отношении обнаруживается существенное различие между исторической* (в смысле «истории идей») и методологической реконструкцией: необходимая задача методологической реконструкции состоит в том, чтобы прежде всего сделать «осмысленными» для построения соответствующей модели гетерогенное многообразие, неравномерное распределение и неравномерную частотность значимых фактов, коммуникативную многослойность синхронного «диалога» между различными его «сторонами», а для этого сначала все это парадигматизировать, затем подвергнуть функциональному анализу и, наконец, заново контекстуализировать. Этот аналитический процесс протекает в значительной мере аналогично и параллельно (в том, что касается линейной структуры этой работы) эволюционному развитию формального метода от парадигматической (Ф 1) через синтагматически-функциональную (Ф 2) к диахронно-коммуникативной фазе (Ф 3). В то же время и это «развитие» метода соответствует развитию его объекта, т. е. художественной структуры, которая — с точки зрения

формалистов — также складывается из парадигматических, синтагматически-функциональных и диахронно-коммуникативных элементов и закономерностей.

Разумеется, художественная структура с точки зрения различных методологических фаз (Ф 1/2/3) каждый раз принимает вид иных конструктов, функциональная и коммуникативная сложность которых необычайно сильно возрастает от первой фазы к третьей: в то время как конструкт художественной структуры и эстетического процесса в первой фазе обнаруживает крайне редукционистские и феноменалистские черты, конструкт третьей фазы наделен как дифференцированной имманентной структурой (синтагматические, перспективные, композиционные функции), так и ясными характеристиками его положения в социокоммуникативных системах более высокого порядка (в системе жанров, на «фоне» соответствующего синхронного периода согласно рецептивной эстетике, в рамках определяемого литературно-социологическими параметрами «литературного быта» и т. д.).

Существенным для методологической последовательности и цельности реконструкции формального метода и теории остранения является то обстоятельство, что всякая модель методологических фаз регрессивно имплицирует менее сложный характер предшествующей ступени и одновременно в значительном объеме определяет прогрессивный характер модели: это касается как теоретических моделей (Ф 1/2/3), так и аналогичных конструктов художественной структуры — и их реальных соответствий — вне методологического аспекта, в рамках художественной эволюции в целом.

Эти реальные соответствия конструктов не что иное, как методические принципы синхронных и адекватных конструктам эстетических программ, эстетической практики, эстетических приемов и правил авангардного искусства того времени: первая часть работы содержит анализ теоретической переработки синхронной эстетической практики в виде редукционистской модели Ф 1 (т. е. первой методологической фазы формализма). Подобный анализ теоретической деятельности, разумеется, никак не претендует на полный охват всех генетических факторов возникновения формализма и принципа остранения, поскольку сущность теоретической обработки или методологического обобщения приемов, понятий и теорем (эстетической) практики заключается не в том, чтобы «передавать» все эти компоненты в их исторической данности и многообразной полноте, а в том, чтобы «парадигматизировать» их, т. е. прежде всего лишить контекста и тем самым изъять из связей, обусловленных их (гетерогенным) историческим происхождением. Эта первичная деконтекстуализация меняет функциональную значимость и тех понятий и методов, которые заимствуются из эстетической практики в качестве терминов без изменения их понятийных обозначений: как раз эта терминологическая тождественность понятий эстетической практики и понятий (ранней формалистской) теории не должна вводить в заблуждение относительно их функциональных и интенциональных различий; это касается в первую очередь тех терминов, которые вошли в редукционистскую модель раннего формализма из символистских и кубофутуристических

программ. Различение обеих областей применения терминов осложняется прежде всего тем, что ранние формалисты (в первую очередь Шкловский) поначалу не проводили никакого различия между своим конструктом художественной структуры и его реальным соответствием в синхронной эстетической практике — или наоборот, тем, что формалисты обратились именно к этой эстетической практике (например, к поэтике кубофутуризма второго десятилетия XX века) не только как к «научному объекту», но и «обобщили» ее в качестве модели эстетических структур любого рода, возведя тем самым приемы эстетической практики в ранг методов теоретического анализа.

Совершенно ясно, что в подобных условиях генетически-историческое истолкование методологической и терминологической «производности» формального метода от современной ему художественной практики могло бы породить лишь величайшую путаницу — более того, в этом случае генетическая зависимость, «влияние», «заимствование», даже «плагиат» констатировались бы там, где терминологическое соответствие исчерпывается простым экивоком. С точки зрения формализма подобный подход можно было бы считать принятием «методологических каламбуров» всерьез, т. е. поисками генетической связи между двумя «членами», связанными ассоциацией «формального параллелизма».

Было бы нетрудно «уличить» формалистов в том, что все их основные понятия и теоремы являются «плагиатом» из работ зарубежных и отечественных предшественников, например, обнаружив понятия «доминанты», «дифференцирующего качества» и «фона восприятия» в «Философии искусства» Бродера Кристиансена или разыскав понятия отклонения от нормы, «воскрешения слова», различения «приема/материала» и т. д. в программах и манифестах символистов и кубофутуристов и по этой причине отнять их у формализма на основании историко-культурных принципов «предшествования» и «оригинальности».

Тем, кто действует подобным образом — что встречается совсем не редко, — можно возразить, что методологические принципы, аналитические приемы, и «структурная деятельность» в целом не подчиняются категории «обладания», а потому и не могут «передаваться» (основа понятия «традиция», traditio) или «заимствоваться» одним лицом от другого ...

В методологической реконструкции этот принцип «предшествования» менее всего играет «роль абсолютного масштаба ... который позволяет измерить каждый дискурс и отличить оригинал от повторения», как проницательно формулирует М. Фуко в своей «Археологии знания» (Foucault 1973): «... это описание оригинальности, хотя и кажется само собой разумеющимся, ставит две очень сложные методологические проблемы: проблему сходства и проблему предшествования. Оно действительно предполагает, что можно выстроить нечто вроде большой уникальной последовательности, в которой каждая формулировка обладала бы четкой временной привязкой на основании гомогенных хронологических признаков ... Одного только обнаружения предшественников еще не достаточно для того, чтобы определить порядок дискурса: напротив, оно оказывается подчиненным анализируемому дискурсу, выбранному уровню, выстроенной шкале ...» (с. 203).

Вторая часть этой книги посвящена имманентной эволюции формального метода от редукционистской модели Ф 1 через синтагматическую функциональную модель Ф 2 к диахронно-коммуникативной модели Ф 3: в этой части реконструкции поиски «мотора» эволюции ведутся исключительно во внутренней динамике метода, в имманетном методу принципе остранения. И здесь принцип остранения выступает не просто как предмет интерпретации «истории идей», но и как инструмент и составная часть формального метода — а также его анализа. Становится ясно, что развитие теории остранения не может рассматриваться изолированно от развития формального метода и эстетических процессов того времени; «конструкт» формализма, в котором остранение оказывается всего лишь одним из множества других художественных приемов, противоречит не только историческим данным, но и прежде всего «главному двигателю» формального метода в целом — поэтому речь идет не о «понятии» остранения, а о принципе остранения как «объекте» и (методическом, активном) «субъекте» формализма и его теоретической «деятельности»!

Здесь следует подчеркнуть гипотетический, вспомогательный и дескриптивный характер понятий, не являющихся «подлинно» формалистскими, однако используемых в качестве методологических «инструментов» в тех случаях, когда либо чисто формалистская терминология оказывается неполной, либо целый ряд формалистских понятий или теорем требовалось снабдить дескриптивным «метапонятием» или «метатеорией». Эти вновь введенные понятия ни в коей мере не претендуют на теоретическое «вживание»; их задача не в том, чтобы привносить нечто «извне», а лишь позволить увидеть его «изнутри». Это относится и к тем случаям, когда приходилось заново фиксировать изначальный понятийный радиус «подлинно» формалистских терминов в соотнесении с методологической реконструкцией в целом или — в некоторых сложных случаях — «расщеплять» понятия (как, например, в случае расщепления формалистских понятий «прием» на Прием 1 и Прием 2, а «материал» на Материал 1 и Материал 2). До сих пор подобным образом удваивались или утраивались понятия, игравшие в формализме периферийную роль, — как, например, понятие монтажа (Монтаж 1, Монтаж 2 и Монтаж 3). Наконец, следует еще отметить, что методологическое разделение формализма на фазы Ф 1/Ф 2/Ф 3 и связанные с этим абстрактные элементы реконструкции (парадигматика, синтагматика, диахрония, рецептивная эстетика и т. д.) хотя и не выражены в текстах формалистов в виде соответствующих понятий, однако все же следуют из общей структуры теоретического дискурса.

В третьей части книги рассматривается проблематика, еще представляющая собой в значительной степени теоретическую целину: речь идет о процессе «обратной связи», взаимодействия эстетической практики-теории-практики-теории и т. д., который можно так ясно продемонстрировать именно на примере формализма, поскольку не только большинство формалистов само занималось художественной или литературной деятельностью, но и близкие им художники

либо участвовали в формировании формализма в роли теоретиков, либо находились под его влиянием.

Структура книги в целом следует этой линии процесса обратной связи: в первой части разбирается процесс теоретизации художественной практики, во второй — имманентная переработка ее результатов в самостоятельный метод, в третьей — процесс проекции теории на практику, которая тем временем развивалась параллельно методологической эволюции метода (рассмотренной во второй части) и существенно отличалась от той практики, которая являлась отправным пунктом теоретических построений в первой части (и в начальной фазе формализма). Описанная в третьей части проекция теории (или метода в широком смысле) на практику анализируется на двух уровнях: на уровне реализации литературно-теоретических позиций и методов в литературно-критических и художественных работах формалистов и в близкой им «формалистской прозе» и на уровне «экзистенциализации» метода в позиции автора (формалиста) в рамках «литературного быта» своего времени и в экзистенциализации научного метода в специфической «формалистской позиции», становящейся предметом выражения в художественной деятельности и в общественной жизни. Однако тем самым завершающий процесс экзистенциализации возвращает методу эти личные (если даже не субъективные!) факторы мировосприятия и социокоммуникативной позиции, исключение которых постулировалось в редукционистской модели Ф 1, — правда, теперь уже на более «высоком» уровне трансформации метода, на котором предметом рефлексии могут быть как существование метода, так и метод существования.

Стремление полностью охватить все формалистские и близкие формализму тексты ограничивалось практическими и теоретическими причинами: практическими, поскольку еще более обильное цитирование увеличило бы объем книги до таких размеров, что читатель не смог бы следить за нитью рассуждения; теоретическими, поскольку задача состояла не в историко-филологическом очерке. То же касается и (в основном) исключения 1) неизданных, т. е. не публиковавшихся примерно до 1934 года, рукописей формалистов, сохранившихся лишь в архивах, 2) возникших после этого времени рукописей и публикаций («метаформалистических работ» — скажем, многочисленных публикаций Шкловского после начала 30-х гг.) и 3) «неоформалистских исследований» тех литературоведов и теоретиков искусства в России и за ее пределами, которые использовали опыт формалистов (прежде всего это структуралисты и специалисты в области семиотики). Кое-что из имеющего отношение ко всем трем категориям включено в примечания; однако приходилось отказываться от обсуждения представленных в них фактов и мнений.

Часть I

Становление и развитие русского формализма на эстетических основах русского модернизма

(Процесс теоретизации художественных моделей)

I. Введение

1. Остранение — принцип и прием

Когда Виктор Шкловский в своей знаменитой статье «Искусство как прием» 1917 года впервые определил понятие остранения как художественного приема, он тем самым не просто создал новый литературоведческий термин, которому предстояло большое будущее, но и одновременно с этим сформулировал также центральный эстетический и философский принцип современного искусства и его теории. Остранение в широком смысле — то есть не как изолированный «прием», а как ноэтический принцип — не только мотивирует художественный процесс, оно стоит за всеми актами теоретического и практического любопытства[1], которое движет человеком, словно пружина, постоянно побуждая его обнаруживать, что навязанные или добровольно принятые формы восприятия или познания, нормы и образцы деятельности — своего рода очки, оказавшиеся между прямым, непосредственным зрением и «настоящей действительностью»: если очки обнаружены, то их можно снять и превратить в предмет (а не средство, как до того) рассмотрения и рефлексии. Этот процесс опредмечивания[2] средств или сигнификантов любого рода, рассмотрения ставших слишком привычными связей в новом свете, сенсибилизации нашего восприятия и составляет самую общую цель принципа остранения с точки зрения формализма[3]. Когда Шкловский характеризует этот принцип как акт, направленный против привычного *«узнавания» и автоматизированного восприятия, он тем самым присоединяется к сократической традиции нового (переоценивающего) взгляда на привычные вещи;* когда же он в другом месте объявляет остранение конструктивным приемом «переименования» привычных обозначений — «иносказанием»[4], то оказывается в традиции поэтики Аристотеля, на почве конкретной литературной техники. Однако оба аспекта остранения — ноэтически-философский и поэтико-технический — всегда могут быть сведены к более или менее сознательно редуцированной технике рассмотрения, которая «вне» произведения искусства может воплощаться в остраненной (отчужденной) позиции наблюдателя, а «вну-

---

[1] Ср. Blumenberg. Der Prozeß der theoretischen Neugierde.

[2] О процессе опредмечивания, или овеществления ср. ниже.

[3] Ревзин. К семиотическому анализу «тайных языков», с. 33.

[4] Понятие иносказания обычно в общем-то покрывается понятием «аллегория», однако в поэтической семантике формалистов оно равнозначно понятию «остраняющее описание, переименование».

три» произведения искусства — в остраненной перпективе на самых различных конструктивных уровнях[5].

Первым толчком к созданию теории остранения для Шкловского послужила — наряду с импульсами, исходившими от нового искусства начала века, — поэтика Льва Толстого, для которой характерно особенно широкое и утонченное использование смещенной точки зрения или суженного поля зрения рассказчика или героя:

«Прием остранения у Л. Толстого состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее, как в первый раз виденную, а случай — как в первый раз произошедший, причем он употребляет в описании вещи не те названия ее частей, которые приняты, а называет их так, как называются соответственные части в других вещах» (Шкловский. Искусство как прием, с. 16).

Описанный здесь прием остраненного описания или называния широко распространен не только в художественной, но и в повседневной практике, где также служит для «лишающего смысла» обнажения[6] конвенциональных оценок, вошедших в языковой обиход.

Теория остранения в том виде, как ее развивали русские формалисты, — совсем не замкнутая система эстетических или литературоведческих закономерностей, зафиксированных в эксплицитных формулировках. Этот недостаток систематики проявляется как в теории, так и в терминологии, поскольку порой оказывается невозможным — и это сбивает с толку — провести различие между остранением как универсальным эстетическим принципом и остранением как конкретной, обусловленной исторической эпохой, зависящей от соответствующих системных характеристик единичной функцией самых различных художественных средств[7].

Определенный поэтический прием (скажем, тип рифмы, сюжетная схема и т. д.) может в рамках конкретной художественной системы определенной эпохи использоваться и восприниматься как прием остранения — а в другой ситуации может, напротив, функционировать как соответствующий системе, нормативный или даже нейтральный. И когда формалисты — прежде всего Шкловский — отождествляли конкретные, частные средства литературой техники с принципом остранения как универсальной эстетической предпосылкой, делали они это (особенно в ранней фазе развития метода, в Ф 1) исходя из того, что та эстетическая система, в которой они мыслили и в которой они жили (в общем виде ее можно охарактеризовать как искусство русского авангарда), идентична с абсолютной, универсальной характеристикой художественного вообще. Поэтому аподиктическое утверждение Шкловского «приемом искусства является “остранение” вещей» (Шкловский. Искусство как прием, с. 12) применимо лишь к неаффирмативному типу искусства, которое в самом крайнем виде

[5] Ср. в связи с этим подробнее: Lachmann. Die «Verfremdung» und das «Neue Sehen» bei V. Šklovskij.

[6] Ср. Tschiževskij. Bemerkungen zur «Verfremdung» und zur «negativen Allegorie» и Das Labyrinth der Welt.

[7] Напротив, например, Д. Чижевский оспаривает универсальность принципа остранения; остранение для него — конкретный прием (а именно, «негативной аллегории»), включенный в число других «стилистических средств» или подчиненный им.

было представлено как раз искусством русского авангарда, но не ко всем иным возможным периодам истории искусства, более того, даже не ко всем областям и представителям (русского) авангарда[8]. Эту тенденцию к обобщению и абсолютизации конкретных закономерностей, ограниченных определенными эстетическими системами, к представлению этих закономерностей в качестве основоположений всякой художественной теории и практики следует особо учитывать при методологической реконструкции формалистской теории остранения[9].

Не только в начале философии, но и в начале эстетического миросозерцания находится любопытство[10], поначалу игровое смещение привычной точки зрения, переход на воображаемую, утопическую, теоретическую позицию, с которой вещи и их отношения выглядят странно, по-новому и удивительно. Это любопытное изумление (как первичный рефлекс[11]) становится методическим принципом не ранее, чем сможет освободить в сознании область, которая, давая всеобъемлющую перспективу, теоретический подход, изымает процессы восприятия и мышления из их конвенционального прагматического контекста и рассматривает как имманентный феномен.

Этот акт остранения, акт «деконтекстуализации», т. е. «вырывания предмета из его привычного окружения», не только заставляет осознать сопровождающую его конвенциональную категоризацию, но и привлекает внимание к его непосредственно данной предметности, к еще предрациональной ассоциации «впечатлений» (по Юму)[12], представляющей собой продукт всякого «обнажающего» свежего взгляда[13].

Теоретическая позиция устанавливает дистанцию там, где до того господствует привычная близость, она уже в своих истоках далека от всякого «космически-мифологического согласия»[14], становится ироничной — как, например, у Сократа, реализующего сознательно редуцированную, гипотетико-вопрошающую, открытую остраняющую перспективу «незнания», «намеренной непонятливости» и — в духе формализма — «вывода из автоматизма восприятия».

---

[8] О противопоставлении аффирмативного и остраняющего типа искусства или культуры ср. культурологию Ю. М. Лотмана, кратко изложенную в работе «Структура художественного текста» (с. 343–359; «эстетика тождества» Лотмана равнозначна употребляемому здесь понятию аффирмативной эстетики).

[9] Более подробно этот процесс придания научного или тотального характера эстетическим моделям описан ниже

[10] Вяч. И. Иванов. О новейших теоретических исканиях в области художественного слова; особенно с. 176–177, где говорится: «Поэт не только представляет вещи "странными", но такими именно их и воспринимает ... Из удивления родилась не одна философия ... — но и поэзия».

[11] Относительно вводимых в качестве обозначения вспомогательных понятий терминов *первичные* и *вторичный приемы/эффекты* см. ниже.

[12] Hume. Inquiry Concerning Human Understanding.

[13] О познавательной функции остраняющего «обнажения» см. ниже.

[14] Blumenberg. Der Prozess der theoretischen Neugierde, S. 26-.

Эта сократическая ирония[15] как философский принцип сознательной утраты знакомства[16] с социальным common sense соединяется в диалогическом искусстве Платона с чрезвычайно развитым инструментарием риторических и драматургических приемов остранения (например, ирония как риторическое «dissimulatio»), ставших образцовыми для поэтики всех последующих веков. У истоков этой сократической «диалектики обнажения» стоит просветительская, демифологизирующая, разрушающая иллюзию критика языка софистами, которая вплоть до современной литературы была в союзе с принципом остранения как в техническом, так и в философском плане. Согласно теории культуры М. М. Бахтина[17] (выходящей за пределы формализма), за сократической и софистической критикой языка кроется более глубокий принцип «карнавальности», который всегда — как идущий от гротескной, «неприкрашенной» картины мира, свойственной простому народу, — противопоставлял притязанию официальной, «монологической», догматической нормы на абсолютность радостный акт остранения, то есть релятивирующей переоценки, разрушения иерархии и освобождения.

Согласно Бахтину, роман ведет свое начало от сократического диалога и карнавального жанра «менипповой сатиры»[18]. Независимо от него формалисты возвели остраняющую интенцию романа в ранг жанрообразующего условия. В России до Бахтина близкий к формализму историк литературы Б. А. Грифцов в своей работе «Теория романа» постулировал происхождение романа из софистической риторики и выявил в качестве общего для обоих явлений конструктивного и ноэтического концепта прин-

---

[15] О сократической иронии в используемом в данном случае смысле ср. Blumenberg, S. 23-, а также сборник: Ironie als literarisches Phänomen (особенно статью: Knox. Die Bedeutung der «Ironie»: Einführung und Zusammenfassung, S. 21–30, и опубликованный там же отрывок из работы С. Кьеркегора «О понятии иронии, применительно к Сократу», с. 350–358).

[16] Рейнольдс обратил к современным художникам требование «разучиться ... видеть истину вещей» вне всяких конвенциональных рамок; ср. Hofmann. Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit, S. 74–75.

[17] О связи между процессом «карнавализации» (в духе Бахтина) и формалистского остранения см. ниже.

[18] Сократическая майевтика демонстрирует диалогическую природу истины, которая — согласно Бахтину — всегда возникает в процессе коммуникации между людьми как амбивалентная, обусловленная обстоятельствами, открытая для изменений оценка, а не обнаруживается уже в готовом виде, как монологическое высказывание (приказ, научный тезис, догмат и т. д.). Сократ превратил заимствованную им у софистов технику превращения речи соперника в апорию, сведения ее ad absurdum через расширение или сужение понятий в положительную технику ведения диалога, которая сталкивает в синкрисисе разнородные позиции, а в анакрисисе побуждает партнера к «самоуличению» в ошибке. Тем самым партнер по беседе оказывается вынужденным взглянуть на свою собственную речь и представленную в ней тематически или структурно позицию словно «извне», «со стороны», глазами «постороннего», как на чужую речь. Всякая критическая саморефлексия осуществляется в ходе подобной «внутренней диалогизации», т. е. выделения направленной на себя самого перспективы остранения.

цип контроверзы[19], открытой конфронтации диалогизированных позиций, которые поочередно остраняют друг друга (с. 27–28). Однако в то время как Бахтин все же понимает эту конфронтацию в сократическом духе как серьезную философскую дискуссию, Грифцов подчеркивает свободный, игровой, гипотетический характер поздней, непрагматической риторики, которая — по педагогическим, а позднее все больше также и по эстетическим причинам — была немотивированным занятием без практической цели, самоценной игрой с меняющейся перспективой. Основная цель этой самоценной риторики — (развлекательный) эффект «сюжетного напряжения», ошеломляющего сочетания мотивов и точек зрения, использующего центральный прием остранения — запланированное «обманутое ожидание». Это «намеренное введение в заблуждение» соединяет — с точки зрения теории остранения — курьезную историю, анекдот, новеллу, свободную речь с демифологизированной, эстетизированной сущностью литературного. Так, например, первичный эффект ошеломления (см. ниже: «первичное остранение») всегда наделен, помимо просветительски-обнажающего аспекта и аспекта эстетического игрового побуждения, также аспектом комичности, освобождения.

«Деформация» описания, обусловленная спецификой избранного (суженного, смещенного) поля зрения (больного, дикаря, мечтателя, пьяницы, путешественника, безумца и т. д.), может преследовать ноэтические (например дидактические), комические или эстетические цели. В своей первично эстетической функции перспектива остранения становится конструктивным принципом, придающим миру, выстроенному в произведении искусства (прежде всего начала века), общий особый статус в отношении эмпирической действительности. Господствующее в этом мире «художественное мышление» с точки зрения эмпирической повседневности всегда оказывается смещением, граничащим с безумием нарушением порядка, ситуацией, которая с той же точки зрения является «искусственной», гипотетической, воображаемой и потому «несерьезной». Напротив, с позиции художественного мира эмпирический порядок становится предметом остранения, он лишается своей абсолютной ценности и превращается в «материал» принципиальной переработки. Это же относится и к прагматическим функциям принципа остранения: они «эстетизируются» в рамках произведения искусства, т. е. снятой оказывается как прямая, практическая, транзитивная познавательная функция, так и развлекательная, комическая направленность. Этот процесс эстетического функционального преобразования идет, как правило, от практически-ноэтической к комической функции.

Так, например, хорошо видно, как первоначально идеологически-разоблачительная функция «отрицательной аллегории»[20], лишающего смысла описания («иносказания») в традиции мениπповой сатиры и кинически-стоической диатрибы (особенно у Лукиана) смещается в область комического: «юмор» эффекта неожиданности — например, ошибочная оценка чужака в непривычном окружении — редуцируется до простого «вос-

---

[19] Согласно Грифцову (Теория романа, с. 34), жанр романа возник из той неразрешимой контроверзы, которая лежит и в основании утонченных апорий классической «свободной риторики». В идеальном случае «каждый из героев» романа «может найти себе в каком-нибудь из читателей защитника. Дело романистов возможно острее обнаружить контроверзионность, а читатель сам ... по своим вкусам найдет ей этическое оправдание».

[20] Tschiževskij. Die Anfänge des russischen Futurismus, S. 125-.

приятия различия», а (само)критический познавательный эффект остается на втором плане[21]. Так же и герой греческого романа и его продолжений в тривиальных жанрах приключенческого романа, путешествия, детектива служит, подобно диалогическим приемам оратора в чистой риторике, лишь предлогом для развития сюжета: изначальное познавательное «любопытство» героя сводится к самоценной «cupiditas», соединяющейся со страстью же читательской[22]. Однако это ни в коем случае не означает, что эстетизированный, редуцированный подобным образом познавательный принцип, низведенный до литературного повествовательного приема, не может быть «ремотивирован» в ходе позднейшей переоценки системы жанров: достаточно вспомнить, например, о психологизации и идеологизации приключенческого и детективного романа у Достоевского[23].

2. Аристотелевский «формализм» и принцип «необычного»

«Поэтика» Аристотеля[24] не случайно была одним из наиболее читаемых и обсуждаемых произведений в области теории литературы в 10–20-е годы XX века (в России в том числе), более того, можно говорить о ренессансе аристотелевского наследия в современном искусствознании и эстетике, правда, приведшем к достаточно различным новым оценкам. Так, русских формалистов интересовала не столько теория мимесиса, сколько его признание конструктивной автономии поэзии и следующей из этого необходимости имманентного анализа, который бы разбирал, подобно логике и риторике, поэтические произведения в их целостности и цельности на предмет соответствующих технических приемов. В

---

[21] Классическим примером этой техники является диалог Лукиана «Анахарсис», одноименный герой которого, скиф, незнакомый с греческой культурой, описывает гимнастические упражнения греков, которые кажутся ему необычайно странными и абсурдными, и из-за непонимания насмехается над ними. Комически-развлекательные и ноэтически-критические функции подобных остраняющих описаний представлены также в полемически-сатирической литературе Ренессанса, однако более всего в литературе Просвещения: классическим образцом этого остраняющего описания культурно-критической и просветительской направленности являются «Персидские письма» Монтескье (1721), в которых европейский, или французский образ жизни описывается с точки зрения чужой, экзотической культуры.
В своей статье «Строение рассказа и романа» (Шкловский. Теория прозы, с. 62) Шкловский включает остраняющую технику Толстого в эту «французскую традицию», а кроме того — связывает ее с наследием «греческого романа». При этом Шкловский опирается — как и Грифцов в «Теории романа» — на А. Н. Веселовского (Греческий роман. — В кн.: Избранные статьи, с. 23–69).

[22] Блуменберг (Blumenberg, S. 90) указывает на то, что cupiditas действовала как центральная движущая сила героя античного романа (например, Люция у Апулея).

[23] Такое обращение мотивации демонстрирует прежде всего развитие от чистого сюжетного романа греческого типа к психологически-мировоззренческому роману воспитания и идеологическому роману XIX в. — а от него снова «назад», к чисто сюжетному жанру, который, однако, воспринимается на фоне «реалистического романа» как жанровое остранение. См. об этом у Грифцова, с. 2- и 60-; Гроссман. Поэтика Достоевского, с. 6–7, а также об анализе Достоевского у Бахтина, ниже.

[24] Doležel L. Narrative composition — a link between German and Russian poetics, p. 82- (о ренессансе Аристотеля в литературоведении начала века).

этом смысле и Шкловский[25] в своей теории сюжетосложения возводит фундаментальное различение сюжета и фабулы (или материала) к аристотелевскому понятию «сказания» («мифа», mythos), выражающему сложение отдельных частей действия в конструктивное единство, которое определяется не содержательно-тематически, а через закономерности его построения и его «технику». Классически-формалистическое определение «прекрасного» у Аристотеля следует понимать таким же образом, поскольку оно объясняется не качествами изображаемых предметов, а взаимными отношениями («размер» и «порядок») используемых элементов.

Подобно тому как формалисты в теории повествования сводят роль литературного героя к ее сюжетной функции и тем самым снимают ее иллюзионистскую функцию, Аристотель также подчиняет вероятность изображения характеров внутренним закономерностям построения сюжета, которое, правда, — и в этом концепция Аристотеля оказывается шире концепции формалистов — направлено на психологически и идеологически оценивающую реакцию[26], а не просто на ошеломляющий эффект. У Аристотеля «технические приемы», соединяющие «части» в «целое» («Поэтика», гл. VIII), определяются как имманентно-конструктивно, так и в соотнесении с их воздействием на реципиента. Если соотношение частей изменяется, преображается и целое, а следовательно и структура реакции — представление, заново обосновать которое выпало великому русскому психологу Выготскому, который опирался на теорию катарсиса у Аристотеля и формалистскую эстетику восприятия.

Столь значимое для формалистов понятие «мотивировки» литературных приемов также находит прообразы в аристотелевских категориях «необходимости и вероятности» («Поэтика», гл. X), которые обеспечивают последовательное расположение единиц действия как в сюжетно-имманентном смысле, так и в отношении эстетической реакции публики.

При этом Аристотель различает универсальные «формальные единицы» (в трагедии это пролог, эпизод, эксод и т. д.), обеспечивающие существование жанра, и «художественный прием» (μηχανή) в узком смысле, обозначающий сюжетный ход, который — чаще всего как deus ex machina[27] — не следует из «необходимости и вероятности действия», а вызывает — демотивируя действие — «искусственное» соединение или развязку сюжетных линий, диктуемые исключительно техническими требованиями продолжения действия. Именно этого deus ex machina формалисты возвели в своей теории прозы в ранг центральной «движущей силы», «демиурга» сюжета. Во всяком случае уже у Аристотеля заложены основы противопоставления μηχανή и реалистической (психологической) мотивации, имманентной произведению необходимости и эмпирической

---

[25] Шкловский (Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля, с. 102–103) прямо ссылается на «Поэтику» Аристотеля.

[26] Ср. об этом ниже, анализ аристотелевской теории реакции и катарсиса у Выготского и его связь с формалистской теорией восприятия.

[27] Жолковский А. К. Deus ex machina. (Соединение кибернетического понятия «машина» с аристотелевско-формалистской моделью сюжета опирается при этом конкретно на 10-ю главу «Поэтики» Аристотеля.)

вероятности[28]. Как раз подчеркнутое формалистами различение истории (как свершившегося факта) и повествования (как факта художественного) — наиболее подробно продемонстрированное В. Шкловским в работе «Материал и стиль в романе Льва Толстого “Война и мир”» — может опираться на тезис Аристотеля, согласно которому художественное действие должно стремиться не к реальному, а к интенциональному правдоподобию, удовлетворяемому «видимостью вероятности», ведь правильность (ὀρθότης) в политике и искусстве — вещи разные («Поэтика», гл. XXV), в искусстве «невозможное» становится возможным. Появляющееся благодаря этому «обманутое ожидание»[29], о котором говорилось выше, и в поэтике Аристотеля анализируется в качестве основного принципа восприятия искусства гораздо более подробно, чем, например, понятие мимесиса. В связи с этим в формализме также происходит сознательное вынесение за скобки вымысла, воображаемого, зато внимание направляется на реальное «ощущение», на восприимчивость и рефлексию!

Шкловский в своей статье «Искусство как прием» эксплицитно возводит свое определение поэтического языка как деформации практического языка с целью его остранения к аристотелевской категории ξενικόν[30], придающей поэтическому языку «характер чужеземного, удивительного» (τό μη ἰδιοτικόν). Аналогично карнавальному принципу разрушающей иерархию амбивалентности, в соответствии с которым в трагедии происходит «перемена делаемого в свою противоположность» («Поэтика», гл. XI), семантика поэтического языка также характеризуется категориями «удивительного» и переоценки. Набросок поэтической семантики у Аристотеля базируется, как и у формалистов, на оппозиции транзитивной, конвенциональной денотации и остраненного семантического «сдвига» и сгущения: в поэтическом языке πᾶς τὸ πάρα τὸ κύριον, причем под κύριον Аристотель всегда понимает конвенциональную функцию «нарицательных имен» («Поэтика», гл. XXII). Данное Аристотелем определение метафоры как сдвига между родом и видом (γένος и εἶδος) полностью совпадает с формалистским определением аллегории («иносказания») и «смыслового сдвига»[31], который также заменяет привычное, ожидаемое обозначение (τό κύριον) чужеродным. Использование метафоры, «глоссы» (т. е. окказиональных значений слова, актуализации коннотаций) и всех иных приемов семантической деформации слов путем «удлинения, усечения и изменения» порождает то самое τό μη ἰδιοτικόν, всегда являющееся продуктом (сознательного) нарушения нормы и остраняющей позиции, которую Аристотель, правда, включает в поэтиче-

[28] О категории «правдоподобия» как критерии реализма ср. Якобсон. О художественном реализме.

[29] С точки зрения теории информации понятие информации — в том числе и эстетической — всегда определяется через конструктивное «обманутое ожидание», ср. Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие, с. 51: «Таким образом, ценность сообщения связана с его неожиданностью, непредвиденностью, оригинальностью. Мера количества информации сводится тогда к мере непредвиденности, неопределенности; таким образом, измерение информации свелось к задаче теории вероятностей ...»

[30] Lausberg H. Handbuch der literarischen Rhetorik, §§ 1235–1237; Dubois et al. Allgemeine Rhetorik. О понятии «глоссы» ср. также Якобсон. Новейшая русская поэзия, с. 67.

[31] О теории «смыслового сдвига» см. ниже.

ски связанный и прозрачный коммуникативный процесс: τό γάρ εὖ μεταφέρειν, τὸ ὅμοιον θεωρεῖν εστι[32]. То есть Аристотель еще верен соответствию между художественным актом как τέηνη и актом познания (θεωρία). Обеспеченное метафорой (формально или технически) «соединение невозможного» соответственно должно использоваться в меру, чтобы сохранялась некоторая связь с «общеупотребительным» (в качестве фона восприятия, присутствующего по ассоциативной связи), а тем самым и «ясность» и прозрачность теоретической интенции. Если это равновесие нарушается или даже разрушается из-за того, что такие приемы, как метафора, глосса и другие, начинают полностью господствовать в произведении, то возникает то, что Аристотель называет αἴνιγμα или βαρβαρισμός. Тем самым он выступает против того следствия из постулата необычности, которое уже в его время и во все последующие периоды, будучи маньеристской антинормой, было направлено на подрыв классического канона и его единства ноэтического и эстетического целеполагания.

Хотя Аристотель и порицает загадочность и «варваризм» с позиции «золотой середины», он все же видит в них единственные критерии поэтичности, поскольку, в отличие от прочих приемов, им нельзя ни научить, ни научиться (гл. XXII). Тем самым он противоречит тенденции сведения поэтики к системе тропов и фигур, которая поддается изучению, системе, которая — как показало дальнейшее развитие поэтологии — была буквально «проглочена» гигантским аппаратом риторики.

Вплоть до XVIII века риторика могла ассимилировать значительные области поэтики и переносить на поэтику имманентно присущую ей транзитивную энтимематику, которая превращает каждый из ее приемов (прежде всего центральные тропы: катахрезу, синекдоху и метонимию) в «средство убеждения»[33].

Из-за сильно ориентированных на эстетическую практику «технологических руководств», которые по большей части представляли собой украшенный классическими цитатами каталог тропов, уходило понимание различия между поэтическим и риторическим использованием тропов, которое для Аристотеля еще было принципиальным. Чисто дескриптивная дефиниция семантических приемов должна была поэтому придерживаться лишь негативных понятийных характеристик, которые заключались в том, чтобы истолковывать «несобственное», «фигуральное» выражение как отклонение от «собственного», прямого («нормального»).

«Les tropes sont les figures par lesquelles on fait prendre à un mot une signification, qui n'est pas précisément la signification propre de ce mot: ainsi pour entendre ce que c'est qu'un trope, il faut comencer par bien comprendre ce que c'est la signification propre d'un mot» (Du Marsais. Des tropes, p. 17).

Ясно, что этот принцип отклонения в процитированном определении тропов не содержит указания на то, используется (и воспринимается) ли он в аффирмативном или остраняющем смысле. Ответ на вопрос о доминировании одной из этих двух основных функций может быть дан только исходя из всей культурной системы той или иной эпохи, представляющей собой соответствующую автономную эпистемологическую систему

32 «... [чтобы] хорошо переносить [значения, нужно уметь] подмечать сходное [в предметах]» («Поэтика», гл. 22, пер. М. Л. Гаспарова).

33 Аристотель. Риторика, кн. 1, гл. 1.

(перекрывающую амплитуду периодических колебаний), которая зачастую организует все области жизни на протяжении нескольких столетий[34].

В связи с этим Д. С. Лихачев оправданно критикует представление об универсальном, одинаково приемлемом для всех эпох принципе остранения, который никак не может быть перенесен в своем современном значении, например, на средневековую эстетику, в которой аффирмативные принципы традиционности и этикетности[35] функционируют как положительные эстетические категории: подобно тому как в Средневековье (точнее, уже со времен Августина) теология боролась с теоретическим любопытством, та же теология не могла не отвергать происходящее от cupiditas[36] эстетическое удовольствие и его постоянное стимулирование посредством ошеломляющих эффектов, обманутого ожидания, чувственного и интеллектуального прельщения новизной.

«Литература развивалась не потому, что что-то "устаревало" в ней для читателя, "автоматизировалось", требовало "остранения", "обнажения" и пр., а потому, что сама жизнь, действительность и в первую очередь общественные идеи эпохи требовали введения новых тем, создания новых произведений. Литература еще в меньшей степени, чем в Новое время, подчинялась внутренним законам развития» (Лихачев. Поэтика древнерусской литературы, с. 100).

Система жанров была организована таким образом, что читатель уже по заглавию текста видел, с чем он имеет дело, к чему он должен готовить свои оценочные ожидания и как настраивать свои чувства. Всякое отклонение от этой «установки» нарушало не только «этикетность», но и одновременно с этим также и «эстетичность»! Тем самым, в этой аффирмативной эстетической системе определяющие условия восприятия сигналы и их автоматизация (усиленная к тому же частым созерцанием или прослушиванием произведения искусства) служат художественному восприятию, которое — подобно всем другим актам в аффирмативной, замкнутой системе — помогает ориентироваться в постоянно самолегитимирующейся иерархической социальной структуре. Человек определяет свое положение на вертикали восхождения и нисхождения[37], восприятие «узнаванием» (Шкловский) подтверждает не только существующий миропорядок, но и положение того, кто дает оценку.

Стремление к постоянной сенсибилизации и освежению мироощущения, которое формалисты считали «мотором» эстетической аффектации и эволюции, в аффирмативной эстетике столь же мало оправдано, как в аффирмативной этике или идеологии постоянное сомнение в существующей системе координат и постоянное стремление заново определять свою социальную роль. Если понимать аффирмативную позицию в эстетике не просто как принадлежность определенной эпохи, а как универсальную силу, кото-

---

[34] См. Foucault. Die Ordnung der Dinge (Реконструкция «эпохи классицизма» как эпистемологической системы).

[35] Д. С. Лихачев (Поэтика древнерусской литературы, с. 58–59) подчеркивает эстетически конститутивное значение предварительной информации для эстетического восприятия в культуре средневекового типа и в рамках любой аффирмативной эстетики, центр которой всегда занимает принцип «восприятия узнаванием».

[36] Blumenberg, S. 100–101.

[37] Ср. в связи с этим бахтинскую теорию гротескного миропорядка.

рая обеспечивает в каждой синхронной системе автоматизацию и следующую за ней деканонизацию системы жанров, тогда возможно истолкование литературно-исторической роли формализма как первой научной теории эстетики остранения, боровшейся с аффирмативной эстетикой, чьи категории «традиционности» и «этикетности» были для нового эстетического сознания столь же неприемлемы, как принцип остранения для средневекового сознания.

Автоматизация совершенно иначе функционирует в средневековом «мире, в котором отсутствует перспектива»[38], в котором метафизически обоснованная «авторитетность» (Лихачев. Поэтика древнерусской литературы, с. 100) всех идеологических знаков требует как от автора, так и от читателя не сотворческого изменения, а участливого сохранения, не индивидуальной идентификации, а объективно установленного («литургического») использования знаков и символов. В противоположность современной горизонтально-эволюционной перспективе, предполагающей сознание постоянного «совершенствования», имманентного исторического «подъема», благодаря чему категории изменения и обновления расцениваются как принципиально прогрессивные факторы, для мира, лишенного перспективы, все сохраненное традицией сосуществует одновременно, причем возраст сохранившегося значения или означающего не только не предполагает его устаревания, но, напротив, повышает его идеологическую ценность[39]. В результате в этом замкнутом пространстве аллюзий цитата и всякое подражание в достаточно широком смысле играют продуктивную, творческую роль — и не только в теоретико-научной, но и в художественной литературе, где узнавание, отгадывание источника цитат и намеков ощущается как основное эстетическое притяжение. Значительную часть европейской литературной традиции следует понимать в этом ключе эстетически-аффирмативной игры аллюзий, в которой огромная сокровищница цитат, постоянно меняя конфигурацию, обеспечивает присутствие интертекстуального единства всей письменной культуры, актуализируя его в конкретном произведении.

3. Маньеристская эстетика остранения

Согласно Бахтину, в эпоху Средневековья параллельно существовали контролируемый государством и церковью «официальный миропорядок» монологичной повседневности и «неофициальный», гротескный миропорядок, который в дни карнавальных празднеств переворачивал «классический канон» и доминирующую иерархию ценностей и — пусть и на ограниченное время — создавал антимир. В противоположность гротеску Нового времени — прежде всего традиции «черной романтики», которую, например, В. Кайзер[40] определяет как выражение «отчуждения» и «страха перед миром», Бахтин интерпретирует

---

[38] Gebser J. Ursprung und Gegenwart. I. Teil: Die Fundamente der aperspektivischen Welt.

[39] Foucault. Die Ordnung der Dinge, гл. V.

[40] Kayser. Das Groteske in Malerei und Dichtung; Hocke. Die Welt als Labyrinth (Manierismus I) и его же: Manierismus in Malerei und Dichtung.

средневековый гротеск в позитивном плане, как систему приемов, позволяющих провести переоценку ценностей, разрушить иерархию, — эмансипирующих приемов, которые как раз и служат тому, чтобы освободить человека от отчуждающего его официального мира «серьезности» и авторитарного принуждения и позволить ему хотя бы на время вернуться в теллурическое убежище «народного тела», а тем самым и к эстетической непосредственности. Формалисты также всегда понимали — совершенно в том же духе — экзистенциальную функцию принципа остранения положительно, как освобождение от отчуждения, но ни в коем случае не как его выражение (такова была позиция В. Кайзера, Г. Р. Хоке и др.). Не случайно формалистская теория остранения берет начало от анализа карнавальных жанров загадки, анекдота, каламбура, игры слов, пародии, передразнивания и стилизации, то есть всех тех жанров, в которых изначально идеологически ориентированный смех возведен в статус конструктивного принципа[41]. «На дне искусства лежит, как зерно брошена, веселость» (Шкловский. Их настоящее, с. 39).

Наряду с «классическим каноном» или канонизированной классикой всегда существовала побочная линия, нарушавшая гипертрофией метафорических (энигматических) приемов меру и ясность, гармонию и симметрию идеальных типов и достигавшая эстетической действенности прежде всего за счет контраста и переступания нормы. Это ясно проявляется уже в античных маньеристских течениях, таких как варваризм, азианизм и др. в александрийском маньеризме, в римской литературе периода «серебряной латыни», в период позднего Средневековья и прежде всего в эпоху «сознательного» маньеризма, рамки которой Г. Р. Хоке определяет 1520–1650 годами[42].

Центральным программным пунктом всякого маньеризма является принципиальное требование деформации классической нормы с целью вызвать первичные эффекты остранения, то есть эффекты неожиданности и новизны, которые отождествляются — по крайней мере программно — с эстетическими эффектами как таковыми. Творческий акт заключается в рекомбинации заданных классическим каноном элементов, первоначальное контекстуальное значение которых должно быть известно реципиенту, чтобы эффект деконтекстуализации вообще мог оказать на него воздействие. Аристотелевский принцип «необычного» становится в маньеризме принципом «novità», «meraviglia», которые своей всё искажающей странностью и создают эстетическое как таковое[43]. Методологически значимо в этом отношении проведенное ранним формализмом отождествление

---

[41] Понятие «конструктивный принцип» в дальнейшем всегда будет использоваться в том смысле, какой ему придавал Тынянов.

[42] Позиция Хоке (Hocke. Die Welt als Labyrinth, I, S. 225) таит в себе опасность вырывания отдельных приемов вроде анаграммы или леттризма из соответствующего синхронного контекста и соединения их — и даже постулирования генетической зависимости — «сквозь всю историю искусства». Сами формалисты из-за специфических особенностей традиции истории литературы и искусства в России были едва знакомы с феноменом маньеризма.

[43] Hocke. Die Welt als Labyrinth, I, S. 21–25, 29-.

«новизны» и «эстетичности», которая тем самым определяется негативно-имманентно как дифференцирующее свойство[44].

Существенным предвосхищением формалистской редукционистской модели Ф 1 является отрефлектированное теоретическое сознание художника-маньериста, не только отдающего себе отчет в имманентной организации артефакта, но также — и это прежде всего — сознающего и его рационально рассчитываемый эффект, который, как главный момент («соль») анекдота или загадки, должен быть четко спланирован. При этом оказывается, что эмансипация художественного творчества от внехудожественных (миметических, идеологических, утилитарных) ориентиров приводит отнюдь не к «произволу», как обычно утверждали противники маньеризма, а к сдвигу эстетического интереса в сторону объективируемых приемов «художественной техники», к пониманию произведения искусства как «машины, производящей аффекты», деятельность которой должна быть контролируемой, равно как и реакция реципиента.

Правда, маньеризм не может быть сведен к минималистской программе чисто реляционистской «эстетики отклонения» — упрек, от которого не мог быть свободен и ранний формализм, — поскольку ни теория, ни практика маньеризма не удовлетворяется одним деформирующим остранением. Ведь эстетизация нарушения нормы может осуществляться в различных степенях реализации, которые располагаются на шкале между крайними точками: «обнаженным» представлением приема (его «овеществлением») и конструктивной ассимиляцией приема остранения в рамках хотя и имеющего пародийную направленность, однако вполне воспринимаемого и в изолированном виде произведения искусства.

Как раз игровой и экспериментальный характер искусства маньеризма стал для всех последующих «авангардов» точкой кристаллизации их (часто скрытой) ориентации на имманентный подход в эстетике. Однако за каждым подобным имманентным подходом скрывается действующий просветительский принцип остранения, сводящий, согласно принципу «это не что иное, как ...», все феномены — в том числе и искусства — к сумме их составляющих, к их непосредственной предметности.

В этом смысле и Шкловский понимал свое определение искусства — сумма составляющих его приемов — как редукционистскую провокацию, аналогично цитируемому Чижевским примеру негативной аллегории, согласно которой «золото есть не что иное, как блестящий металл»[45].

Ранняя формалистская теория поэтической семантики содержит — пусть и на более высоком уровне рефлексии и в синхронной аналогии к поэтике символизма и прежде всего футуризма — все существенные приемы остранения, присущие маньеристской теории образа. Совершенно очевидная деформация живописцами маньеризма канона центральной перспективы и его иллюзионных эффектов реализует лежащую в основе поэтики семантическую и символическую поливалентность, открывающую для зрителя две или несколько точек

---

[44] Эстетизация «эпатизма» находит классическое определение в понятиях stupore bizzaria della novità Джамбаттиста Марино, а также у его последователя Тезауро, который в своем трактате по поэтике «Connociale Aristotelico» (1654) устанавливает ясную связь между маньеристской теорией образа и определением метафоры у Аристотеля.

[45] Tschiževskij. Die Anfänge des russischen Futurismus, S. 126.

зрения и, тем самым, целый ряд дополнительных возможностей интерпретации. Эта намеренная многозначность должна, однако, быть «дозирована» так, чтобы ни один из предложенных взглядов не доминировал над остальными, а центральная часть эстетического эффекта заключалась в постоянном «мерцании», в «переливах» восприятия[46] или определения перспективы: классическим примером такого мерцания перспективы являются достигшие в маньеризме гипертрофированного развития картины-загадки, чей оптический обман сдвигал эстетический интерес вместе с гносеологическим на научный уровень, на котором не проводилось различия между артефактом и экспериментальной моделью[47].

Именно этот феномен апперцептивной многозначности не мог не выдвинуть на острие своей теории «разрушения иллюзии» Шкловский, выработавший ее в диалоге с кубофутуризмом: этот интерес ко всем приемам создания иллюзии, симуляции и маскировки наполняет — как еще предстоит показать — всю первую фазу формализма (Ф 1) и является внутренней движущей силой всех определений мотивации. Подобно тому как методологический перенос конструктивного принципа оптической иллюзии из области изобразительного искусства в литературу, конструировавшую в различных маньеристских жанрах по принципу «семантической иллюзии» поэтические лабиринты, для литературного авангарда начала XX века методологическим образцом были утратившие перспективу живопись и скульптура[48].

Сознательная редукция эстетического процесса к фундаментальным отношениям стимула и реакции была уже заложена в маньеризме (а по-настоящему — в раннем формализме) как остранение того взгляда на искусство, который понимал содержание восприятия и произведения искусства всего лишь как две формы проявления одного и того же феномена. В произведении искусства или в представленном как произведение искусства редукционизме приемы и их комбинаторика постоянно сдвигались в центр внимания аналитики, в то время как миметические отношения образуют на периферии восприятия своего рода фон основного момента обнажения. Таким образом уже в маньеризме сами приемы становятся «героем»[49] изображения и одновременно теоретической рефлексии. Эта эмансипация «художественных средств» от миметической зависимости образует[50] ядро всех остраняющих эффектов разрушения иллюзии, которые формализм стремился систематизировать в своей теории восприятия. С точки зрения маньеризма адекватное эстетическое восприятие — процесс расшифровки, за-

---

[46] О принципе «мерцания» возможностей интерпретации/идентификации ср. Лотман. Художественная структура «Евгения Онегина», с. 5–22.

[47] Hocke. Die Welt als Labyrinth, II, S. 21- (анаграммы, игра слов, лепоризм и т. д.) и I, S. 51- (техника эстетических «обманок»).

[48] Ср. об этом ниже, раздел о технике и теории перспективы в изобразительном искусстве авангарда 10-х годов.

[49] Якобсон Р. О. Новейшая русская поэзия, с. 33: «Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать “прием” своим единственным “героем” ...»

[50] Hofmann W. Grundlagen der modernen Kunst, S. 166–167.

ключающийся в разрешении (декодировании) спрятанной в композиции артефакта «загадки»[51].

4. Остраняющая ирония и ироническое остранение Аспекты теоретической и экзистенциальной рефлексии в принципе остранения

История понятия иронии неотделима от принципа остранения: в понятии иронии с самого начала также сосуществовали конструктивный и ноэтический аспект, что объясняется общим происхождением из риторической техники[52]. Риторическая ирония формализует все привычные для коммуникативной практики приемы «несобственной», двусмысленной речи, прямое, транзитивное сообщаемое содержание которой не тождественно с «энтимемой»[53], чей смысл связан в первую очередь с подразумеваемым, коннотативным подтекстом и обозначается минимумом потайных сигналов. Эта риторическая «εἰρωνεία» — dissimulatio in oratione — совершенно очевидно основана на игре с обманутыми ожиданиями, т. е. с транзитивной интенцией реципиента, настроившегося на непосредственную, монологическую интерпретацию текста, представляя тем самым родовое понятие для всех приемов перифразы, метафорики, тропов, риторических фигур и т. д. совершенно в духе классической риторики[54]. Подтекст и тем самым энтимема иронического высказывания оказывается декодируемой только для того реципиента, которому доступен имплицированный горизонт аллюзий: аналогично приемам цитирования, стилизации, пародии предварительная информация имплицированного реципиента диалогически предвосхищена в тексте и поэтому поддается только металингвистическому (в понимании

---

[51] Ср. Hauser A. Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur, S. 83-, в особенности главу *«Остранение как ключ к маньеризму»*. Сходную позицию представляют Хоке и Кайзер в цитированных работах. Они и их многочисленные эпигоны склоняются к тому, чтобы объяснять все реализованные в произведении искусства приемы остранения «остраненным» взглядом художника на мир и тем самым — особенностями его биографии и исторической ситуации. В результате «остранение» и «отчуждение» совершенно некритически и непоследовательно отождествляются либо просто смешиваются. Понятие «причудливого» в этом случае оказывается вспомогательным tertium comparationis. Ср. в связи с этим работу Holenstein E. Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus, S. 52: «Для различных концепций исторической ситуации показательным является выбор понятий. Философия экзистенциализма выбрала для обозначения иного, чем собственный, привычный взгляд, негативное понятие отчуждения. Русский формализм воспользовался для этого позитивным понятием остранения».

[52] Об иронии как риторической технике см. Lausberg I, §§ 902–904 и сборники: Ironie und Dichtung (в том числе: Allemann B. Ironie als literarisches Prinzip, S. 11–38 и др. статьи), Ironie als literarisches Phänomen (в том числе: Booth W. C. Ironieprobleme in der älteren Literatur).

[53] Энтимема — риторический силлогизм, риторическая техника.

[54] В этом широком понимании ирония сохранилась во всех руководствах по риторике и поэтике вплоть до Нового времени и, как правило, довольно статично включалась в ряд других тропов.

Бахтина) анализу. Иными словами, за пределами коммуникативного процесса, включающего всю исторически, социально и идеологически детерминированную синхронную систему, иронический текст не поддается ни определению, ни восприятию[55].

Следует, однако, различать в случае иронии транзитивно-аффирмативное использование[56], исчерпывающееся в интеллектуальном «удовлетворении» от получения разгадки и, следовательно, в идентификации с некоторой культурной традицией (если риторика используется свободно и как самоценное явление) — или в непосредственном эффекте убеждения (если риторика подчинена внешней цели), и интранзитивно-остраненное использование иронии в поэтическом контексте: в этом контексте не может быть ясно определимого, раз и навсегда выявляемого подтекста, полная расшифровка которого обратным ходом снимает все приемы остранения и лишает их тем самым дальнейшей действенности (как это происходит, например, в анекдоте и загадке). Иронически актуализированные в поэтическом тексте подтекстовые элементы образуют ряд амбивалентных возможностей идентификации и — тем самым — именно ту «мерцающую» перспективу, о которой шла речь выше.

Новый вариант принципа остранения коренится не в области технических приемов, а в осознанной психологизации акта творчества либо восприятия, психологизации, оказавшей непосредственное воздействие на композиционную структуру перспективы повествования и ее амбивалентное расщепление в прозе XVIII века. Теория романтической иронии (прежде всего в интерпретации Ф. Шлегеля) может рассматриваться — на более высоком и универсально понимаемом уровне рефлексии — как следствие канонизированной в сентиментализме и его поэтике повествовательной теории остранения. Именно эта программа повествовательного остранения — прежде всего в ее «стернианской» и «руссоистской» реализации — стала центром ранней теории повествования и для формалистов, которые первоначально занимались стернианской традицией в XVIII–XX веках. Соответственно, формалистская теория повествования включает в качестве научного объекта одновременно и свои методологические истоки, по этой причине — чтобы избежать повторения — нет необходимости в их поясняющей характеристике[57].

Еще не мыслимая в маньеризме психологизация творческой саморефлексии в «стернианской» поэтике не только сопровождает поэтический текст в виде

---

[55] В немецком литературоведении также обнаруживается тенденция понимания иронии не только и не столько как психологически определенной позиции или выражения некоторого мировоззрения, сколько как конструктивного приема, который не может быть, однако, определен только имманентно тексту (ср. об этом: Allemann. Ironie als literarisches Prinzip; Strohschneider-Kohrs. Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung). Одно из совсем немногих указаний у формалистов на связь между их теорией остранения и романтической иронией есть у Шкловского: Пять человек знакомых, с. 12-, и у Жирмунского, в рецензии на работы Шкловского о Розанове и Дон Кихоте (Начала, 1921, I, с. 216–219).

[56] Allemann, S. 13 («Ironie als Selbstrepräsentation der Kunst»).

[57] О «сентиментализме как литературной системе» ср. ниже.

изолированных комментариев (скажем, во введении, в примечаниях и т. д.), но и — более того — реализуется в нем самом[58].

Первоначально повествовательная ирония была в равной степени эстетической и гносеологической «игрой», основанной на принципе «многократной перекодировки систем» (Лотман[59]), ее ремотивация была вторичным актом, который формалисты поначалу полностью выводили за рамки своей теории остранения, более того, с которой они боролись. Как раз литературно-исторические работы формалистов обнаруживают тенденцию проекции стерновской поэтики на литературную эволюцию XIX и XX веков и — тем самым — остранения целой системы литературно-исторических (преимущественно идеологических) оценок (Тынянов. Архаисты и новаторы, с. 277–278). Идеологизация повествовательной иронии, коренящаяся в ноэтическом остраняющем принципе расщепления идентификации, прежде всего в романтической теории «поэтического нигилизма», была глубоко чужда ранним формалистам, поскольку и им самим, и связанным с ними художникам-авангардистам приходилось защищаться от упрека в эстетическом «нигилизме»[60]. Тем не менее невозможно просто игнорировать аналогии в области метода между раннеромантической поэтикой и формалистской теорией остранения, если быть готовым к тому, чтобы по крайней мере гипотетически абстрагироваться от эстетического гипостазирования обеих теорий.

Освобождение от эстетических доктрин, достигнутое благодаря революционному понятию критики у Ф. Шлегеля, сдвинуло в центр эстетики само произведение искусства и его автономное «самопонимание» в критической рефлексии (Benjamin. Der Begriff der Kunstkritik ..., S. 66). Это преодоление «догматического рационализма в эстетике» отнюдь не приводит поэтому к иррациональному мистицизму и волюнтаризму (с. 70), а «впервые создает возможность недогматического или свободного формализма, либерального формализма, как бы сказал романтик» (с. 71).

Наиболее существенной методологической аналогией между понятием критики у Шлегеля и методологическим или имманентно присущим методу понятием остранения у формалистов является согласие между реализованной в произведении искусства иронией и реализуемым в рефлексии критическим актом: пронизывающая (романтическое) произведение формальная ирония разрушает или обнажает иллюзию точно так же, как произведение искусства «разрушается» в акте критики: с точки зрения метода оба аналитических акта аналогичны, только протекают в противоположных направлениях. В то время как формальная ирония (соответствующая конструктивному принципу остранения

---

[58] Отдельные приемы этой реализации формалисты подробно проанализировали и теоретически обобщили в своей теории сюжета и повествования. При этом им безусловно пригодилось знание «стернианских» и романтических технических приемов и теорий повествования, у которых как раз в русской литературе была богатая традиция.

[59] Лотман Ю. М. Художественная структура «Евгения Онегина», с. 17 (Лотман говорит в этом месте о механизме иронии как одном из основных ключей к стилю романа).

[60] Ср. подробную и содержащую множество цитат работу: Arendt D. Der «poetische Nihilismus» in der Romantik.

в формализме), разрушая коммуникативно-прагматическую интенциональность и миметическую идентификацию, а также связанную с ней канонизированную изобразительную форму, утверждает автономию искусства и его непоколебимость, гарантируя тем самым его в качестве средства рефлексии, критика, согласно Шлегелю, полностью разрушает произведение искусства в его саморефлексии[61]. Подлинный читатель — как «расширенный автор» (Новалис)[62] — растворяет отдельное произведение искусства в опосредующей роли искусства, однако находит в саморефлексии произведения искусства расширение своего сознания. Именно в этом смысле формалисты понимали универсально эмансипирующую функцию рефлексии формы, ведущую от «самоуничтожения» (как следствия остранения) к «обретению себя» (Novalis. Schriften, S. 318). Раз критика понимается не как приходящая извне оценка, а как «метод завершения» произведения искусства (Benjamin, S. 63), то тем самым оказывается несущественным и принципиальное — и даже отражающееся институционально в разделении труда — различие между критикой и поэзией, которые обе — не в состоянии обойтись друг без друга — раскрывают имманентно присущую произведению искусства рефлексию[63]. Точно так же формалисты реабилитировали творческую автономию интерпретации (в первую очередь литературоведческую) как акта творчества, воссоздающего произведение искусства в новом контексте.

Проведенное Беньямином разделение понятия иронии у Шлегеля на субъективистскую иронию материала и объективную (конструктивную) формальную иронию соответствует заложенному в раннем формализме различению (конститутивного для произведения искусства) остранения, трансформирующего внеэстетический материал в эстетические факты (и при этом осуществляет первичную деконтекстуализацию, демотивацию, функциональное преобразование), и конструктивных приемов остранения, действующих внутри текста или его (в том числе и диахронных) интертекстуальных связей и их восприятия и рефлексии. Поскольку для Шлегеля только возможность автора возвыситься над материалом произведения искусства (материальная ирония) и создает предпосылку ироничности, т. е. добровольное разрушение формы, которое, однако, согласно Шлегелю, «нарушает, чтобы привлекать — не разрушая» (Schlegel. Seine pro-

---

[61] «Формальная ирония» является не интенциональным поведением автора или его позицией (подобно упорству или откровенности), а объективированным в произведении моментом (Benjamin. Der Begriff der Kunstkritik, S. 81). Форма — определяемая как «орган художественной рефлексии» — тем самым реализует и конкретизирует трансцендентальный порядок. Рефлексия формы всегда происходит, согласно Беньямину, в самом произведении искусства, она опредмечивает в саморефлексии искусства форму, т. е. ее объективную закономерность, превращая в объект критики (S. 77).

[62] Novalis. Schriften, Bd. II, S. 34.

[63] Schlegel F. Seine prosaischen Jugendschriften (Lyceum, 117).

saischen Jugendschriften, I, S. 58). В этом смысле формальная ирония Шлегеля совпадает с понятием остранения у формалистов[64].

Тезис Ф. Шлегеля «чтобы хорошо писать о каком-либо предмете, необходимо утратить к нему интерес» не является — как полагает, например, Уэллек[65] — мировоззренческой позицией «отчужденного» сентиментального автора, который больше не способен на непосредственное переживание или не готов к нему, а определяет предпосылку всякой эстетической объективации, которая в материальной иронии обретает дистанцию к интеллектуальному либо эмоциональному «энтузиазму» (или «вдохновению»), и которая в лишь после этого в формальной иронии становится структурным принципом «саморепрезентации искусства». Отсюда же и отрицание прямой связи личных переживаний автора и реципиента[66].

Сочинение Ф. Шлегеля «О непонятности» следует рассматривать в перспективе аристотелевского «необычного», чтобы оценить дифференциацию принципа остранения и его гносеологическое углубление. Шлегель и теоретики раннего романтизма также стремились к синтезу эвристического и конструктивного аспекта, при этом они совсем близко подошли к ноэтическому измерению автоматизации понятий, как ее понимали ранние формалисты: «Все высшие истины любого рода совершенно тривиальны, и именно потому нет ничего более необходимого, чем выражать их постоянно заново и по возможности все более парадоксальным образом, чтобы не было забыто, что они все еще существуют и что они в сущности никогда не могут быть высказаны до конца» (Шлегель)[67].

В том же направлении высказывался и Новалис в своей знаменитой формуле, согласно которой цель романтической поэзии состоит в том, «чтобы удивлять приятным (!) образом, делать предмет чуждым и тем не менее знакомым и привлекательным»[68].

---

64 Однако Беньямин в своей диссертации почти не обратил внимания на то, что ирония материала, которую он низводит до чисто субъективного акта, не только в акте творчества, но и в акте восприятия предшествует «вторичной (рефлективной)» фазе в качестве «первичной (аффективной)».

65 Wellek R. Geschichte der Literaturkritik 1750–1830, S. 242–243.

66 В то время как в маньеризме кривое зеркало возведено в ранг центрального принципа творчества как в структурном, так и в тематическом плане, раннеромантическая философия искусства делает еще один шаг, полагая бесконечное расширение зеркального отражения, «зеркальное отражение зеркала» ad infinitum в качестве конструктивного и ноэтического принципа. На языковом уровне это значит — исходя из техники игры слов (Schlegel F. Seine prosaischen Jugendschriften, II, S. 2) — порождение значений исходя из взаимного пояснения, которое слова дают друг другу: «свободно парящая вне всяких реальных и идеальных интересов на крыльях поэтической рефлексии» «между изображаемым и изображающим» — то есть между signifié и signifiant — романтическая поэзия умножает и возводит себя в более высокую степень «в бесконечном ряде зеркал» (Schlegel. Athenäums-Fragmente, S. 116). Поэтому также получается, что «слова часто понимают сами себя лучше, чем те, кто ими пользуются», из-за чего возникает «непонятность», столь же намеренная, сколь и продуктивная. О формалистской интерпретации этого принципа поэтической непонятности или о функции «непонимания» прежде всего в формалистской теории повествования см. ниже.

67 Schlegel F. Über die Unverständlichkeit. — In: Schriften zur Literatur, S. 335–336.

68 Novalis. Schriften. Цит. по: Wellek, S. 340.

Все эти аспекты конструктивной иронии воплощаются, согласно Ф. Шлегелю, в романе, который он — как и позднее Шкловский — определяет принципиально как жанр остранения, поскольку его композиция в противоположность обычному «эпическому стилю» функционирует по монтажным законам «бессюжетности».

«Всякая необходимая часть единого и неделимого романа становится замкнутой системой. Средства соединения и развертывания в основном везде одни и те же» (Schlegel. Schriften zur Literatur, S. 268).

Эта строгость используемых в бессюжетном в принципе романном жанре «средств соединения», комбинаторика которых анализируется в формалистской теории сюжета (Ф 2), находится в обратном отношении к гетерогенному множеству использованного материала и смешанных жанров (рассказ, песня, письмо и т. д.)[69].

Когда Шкловский определяет роман Л. Стерна «Тристрам Шенди» как «типичнейший роман мировой литературы»[70], он как раз улавливает ту самую парадоксальную сущность конструктивной иронии романного жанра, композиция которого, как это сформулировал за несколько лет до того в своей «Теории романа» (1914–1915) молодой Лукач, представляет собой «парадоксальный сплав гетерогенных и дискретных элементов в органическое единство, которое вновь и вновь отменяется»[71]. Правда, потребовалось специальное исследование, чтобы включить в рассмотрение генезиса принципа остранения понятие парадокса, которое трактуется молодым Лукачем исходя из Ф. Шлегеля и в соответствии как с позицией Кьеркегора, так и с позицией марксизма.

Кант вернул «прекрасное» из области онтологии (где оно было атрибутом или сущностью реального объекта) в компетенцию воспринимающего субъекта, ограничив тем самым эстетическое свойствами отношений субъекта к определенному объекту. Кьеркегор[72] в своей критике романтического субъективизма опирается именно на это понятие отношения и углубляет его, замещая просто оценочный подход позицией, которая в своей первичной стадии «экзистенциализирует» это отношение.

Кьеркегор определяет эстетическое не только как объективно данное свойство, но как редуцированную позицию, которая может быть охарактеризована негативно за вычетом религиозной и этической позиций, различаемых им также в качестве взаимоисключающих «стадий жизненного пути». В «эстете» (т. е. романтическом типе личности) Кьеркегор персонифицирует позицию, для которой характерно чувственное

---

[69] Не случайно цитируемые Шлегелем в качестве основных представителей этого бессюжетного остраняющего жанра авторы — Руссо, Свифт, Стерн, Дидро и многие другие — одновременно оказываются лидерами той «бессюжетной линии», которой предстояло (вплоть до «литературы факта») играть главную роль в формалистской теории повествования.

[70] Шкловский В. «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа, с. 299.

[71] Lukács G. Die Theorie des Romans, S. 73. Б. А. Грифцов как единственный близкий формалистам теоретик литературы указал в своей «Теории романа» (с. 6) на теорию романа Г. Лукача, однако отверг ее как чистую «метафизику романа».

[72] Ruttenbeck. Kierkegaard: Der christliche Denker und sein Werk.

восприятие действительности в состоянии непосредственной, наивной и потому акатегориальной непредвзятости, в результате чего с ней необходимо связан постоянный поиск аффективного обновления, изменения, первичных эффектов остранения[73]. Этот хаос сиюминутных ощущений, избыток первичных впечатлений притупляют восприятие («автоматизация восприятия» Шкловского), вызывают скуку и отчаяние, которое позволяет через негативность иронии перейти к «этической стадии»: эта «оправданная ирония», трансцендирующая эстетическую стадию, реализуется в «иронии иронии» Шлегеля, остающейся в области эстетического и использующей необычное, поразительное и все первичные эффекты остранения для простого имманентного усиления воздействия или же для подкрепления «ощутимости».

Поэтому эстетическое мышление мультиперспективно, ведь оно не вырабатывает предпочтений в отношении возможных по поводу всех явлений оценочных подходов, напротив, оно пребывает в потенциальном состоянии, исключающем всякое вызывающее качественное изменение (революционное) действие, которому должно предшествовать решение, возможное только в этической области. Именно это состояние мировоззренческой «многоаспектности» Музиль методологически и идеологически охарактеризовал в своем романе «Человек без свойств» как «эссеизм» — в главе «Леона или смещение перспективы» и в главе «Утопия эссеизма». Именно так, в духе Музиля, формалисты также были подлинными эссеистами — методологически и идеологически[74].

Ироническое — эссеистическое — мышление действует по принципу совмещения альтернатив: оно вырабатывает — в противовес каузально-генетическому мышлению — за счет словно заключенных в скобки отступлений метод, позволяющий одновременно мыслить гетерогенное, противоречивое, амбивалентное и представлять все это в форме мультиперспективного монтажа. Формалистская теория монтажа постоянно предоставляет возможность выявить структуру этого эстетического мышления — в котором, в конечном счете, оставался и Кьеркегор, несмотря на свою борьбу за религиозность.

В методологическом отношении параллельно определению эстетического у Кьеркегора — хотя и в противоположном идеологическом направлении — идет ранняя марксистская теория отчуждения, задающаяся вопросом о религиозных, политических и экономических причинах «опредмечивания» человека. Из формалистской дефиниции остранения однозначно следует — как будет показано далее — направленная против опредмечивающего отчуждения интенция, которая была обозначена Эрнстом Блохом в его книге «Остранения» (особенно в I томе, в главе «Отчуждение, остранение», с. 81-), правда, без какого бы то ни было упоминания формалистов. Философско-антропологический аспект теории отчуждения раннего Маркса, реконструированный молодым Лукачем в

---

[73] Это «стремление к новизне» имеет в виду Кьеркегор в своей работе «О понятии иронии» (цит. по: Ironie als literarisches Phänomen, S. 350-), когда говорит о том, что «ироничный человек всегда представляет новое в еще старом» (с. 352). Об эстетическом аспекте философии Кьеркегора ср. прежде всего Adorno. Kierkegaard: Konstruktion des Ästhetischen, S. 19-, 39- (главным образом о «формализме» Кьеркегора)!

[74] Ср. в связи с этим Herwig D. Der Mensch in der Entfremdung.

ходе параллельного анализа раннего романтизма и философии Гегеля (впервые — в изданной в 1923 году в Берлине работе «История и классовое сознание», в понятии «опредмечивание»), придает искусству отрицающую «царство необходимости» эмансипирующую функцию[75], освобождающую опредмеченного отчуждающим трудом человека для самореализации, т. е. для творческого воплощения своих способностей (своей «тотальности»)[76].

Лукач — параллельно с формалистами — обнаружил, что «нормативная незавершенность» структуры романа «предписывает еще более строгие и неизбежные художественные закономерности, чем “замкнутые” формы» (S. 63), внутренние законы, которые конструктивно включают в себя иронию — от Сервантеса через Стерна вплоть до «Войны и мира» Толстого. Нельзя не заметить, что Лукач опирается при этом на ту же жанровую генеалогию, что и формалисты в своей теории сюжета. Особенно бросается в глаза параллельная положительная оценка и Лукачем, и формалистами «сближения» романного жанра с «внехудожественным» (Lukács, S. 62–63), которое благодаря включению в роман и образованному в нем «формальному единству» (S. 64) оказывается превращенным в совершенно новое смысловое единство: например, «лишь композиционно объединенные части» получают «возможность дискретного самостоятельного существования» (S. 66), которого они лишены в реальном бытии. В этом смысле каждый роман представляет собой победу эстетической целостности и ее имманентной способности объединения гетерогенных, расчлененных элементов над «внехудожественным».

Отсюда и «пассивность романного героя» (Lukács, S. 78), «разрыв чувственности и интриги» (там же), который и формалисты объясняли превосходством законов сюжетосложения над законами психологической вероятности и идентификационной адекватности. Отсюда же и конститутивная роль времени в романе (S. 108), ее реализация в его форме и как следствие — разрушение иллюзии: «единство времени» — в формалистской концепции «сюжетного времени» — демонстрирует своим объективным ходом «изъятие из хода событий» (S. 107), «разрыв с трансцендентальной родиной» (S. 108), «борьбу против власти времени». Хотя интерпретация принципиально деконтекстуализирующей романной формы у Лукача несет скорее разочарованно-негативный характер (как выражение «трансцендентальной бездомности»), а у формалистов уже отличается революционным стремлением к обновлению мира, общность в анализе феномена остается перспективной, методологически продуктивной:

«Фрагмент жизни переносится поэтом в среду, которая лишает его связей, акцентуирует и выделяет из жизни как целого ...» (Lukács, S. 41).

Схождение с брехтовским определением эффекта остранения, канонизированным Эрнстом Блохом, очевидно:

«Исключение, изъятие события, характера из привычного окружения, чтобы они представлялись чем-то само собой разумеющимся ...» (Bloch. Verfremdungen, I, S. 82).

Подобно молодому Лукачу и в той же зависимости от Кьеркегора Блох также «экзистенциализирует» принцип остранения; аналогично Кьеркегору и отдельными моментами — Лукачу («Теория романа», с. 135: «великие мгновения»)

[75] Israel J. Der Begriff der Entfremdung, S. 98.
[76] Lukács G. Die Theorie des Romans, S. 62–63.

Блох также говорит о тех «невыносимых мгновениях», в которые «разлом», проходящий через обычное, привычное, вынуждает к радикально-новому зрению, к новому ощущению, и внезапно возникает осознание «бездны», над которой висят повседневные дела. Формалисты также — пусть даже в скрытом и зашифрованном виде — узнали принцип остранения в «миге сознания» (Эйхенбаум)[77] и претворили его в художественную форму (пример в этом подал Шкловский).

В этом смысле данное Блохом определение категории остранения как «механизма эпатирующей игры дистанцирования по отношению к слишком привычному», чтобы «не утратить способности слышать и видеть» (с. 88), оказывается классически-формалистским[78].

Наиболее радикальные выводы из раннеромантического принципа иронии делает Г. Маркузе в своей работе «Одномерный человек», «консервативный романтизм» которой (Israel. Der Begriff der Entfremdung, S. 217) связан не столько с его этическими, сколько с эстетическими (в данном случае позитивными) предпосылками. Маркузе определяет искусство как «сознательное, методичное отчуждение всего мира предпринимательства и индустрии, его вычислимого и прибыльного порядка» (S. 78) и наделяет при этом методическое, «художественное отчуждение» всеми признаками принципа остранения, более того, он вообще отождествляет его с самим искусством, которое издавна было «трансцендированием границ общества», отказом от конформизма в мышлении и деятельности (Israel, S. 213), выражением принципиального антагонизма культуры и реальности (Marcuse. Der eindimensionale Mench, S. 76). Маркузе заходит в гипостазировании принципа остранения так далеко, что — аналогично формалистам — практически уравнивает всякую форму нарушения социальных норм с «субъективной», первично отрицающей интенциональностью искусства:

> «Искусство, ритуализовано оно или нет, несет в себе рациональность отрицания. В своем продвинутом виде оно представляет собой великий отказ — протест против того, что есть» (Marcuse, S. 83).

Эта принципиально отрицающая интенциональность носит тем самым конститутивный характер, т. е. она характеризует аффирмативное искусство ((скажем, искусство Древнего Египта или искусство Средневековья) в той же мере, что и «негативное» (романтизм, модернизм); однако угрожает ему не столько авторитарное сопротивление, нормативные ограничения, сколько «абсорбирующая сила» современного плюралистического общества, которое своим массовым производством и потреблением (S. 80–81) нейтрализует, «десублимирует» его «подрывную силу», его содержательный антагонизм, его художественную функцию отчуждения, лишает его ауры неповторимости и — тем самым — деконтекстуализирующего действия. Таким же образом интерпретировали ранние формалисты эффект автоматизации, т. е. снятия эффекта остранения. «Чуждые

---

[77] Эйхенбаум. Миг сознания, с. 9–17.

[78] Сравнение «Философского взгляда на детективный роман» Блоха (Verfremdungen, I, S. 37–63) с теорией детективного романа или «романа тайн» Шкловского (см. ниже) также подтверждает родство обоих теоретических подходов.

и отчуждающие произведения духовной культуры становятся привычными товарами и услугами» (Marcuse, S. 81). Это также — и в первую очередь — касается искусства авангарда и лежащей в его основе эстетики остранения, которая через ту же социальную абсорбцию «выхолащивает свое художественное измерение» (S. 81) или «канонизируется» в формалистском смысле. Ту же проблему ставит во главу угла своей «Эстетической теории» Т. В. Адорно:

«Как вещь само собой разумеющаяся воспринимается то, что в области, имеющей отношение к искусству, уже не осталось ничего, являющегося само собой разумеющимся, ни в самом искусстве, ни в его отношении к целому, даже его право на существование. Утраты, коснувшиеся творимого без рефлексии и сомнений, не компенсируются бесконечным простором появившихся возможностей, с которым столкнулась рефлексия» (с. 9).

Осуществленное Маркузе ноэтическое обобщение отрицающей позиции искусства, конкретно — авангардистской эстетики остранения, обязывает художественную коммуникацию к нарушению коммуникации (с. 88) в отношении недавней языковой практики и к разрыву с традицией — в отношении к унаследованному «материалу искусства» (89), который подвергается уничижительному, диссоциирующему, разрушающему иллюзию «цитированию». Все последующие выводы, которые Маркузе делает, опираясь на теорию остранения у Брехта и на теорию «нового романа» и соединяя их со своим специфическим пониманием Фрейда, в данном случае рассматриваться не будут, поскольку в них в идеологически производном виде повторяется уже один раз деформированная или реформированная у Брехта теория остранения. К тому же последовательно продуманный до конца тезис Маркузе о десублимации порождает по крайней мере сомнительный круг в рассуждении: поскольку плюралистическое общество, согласно Маркузе, нейтрализует художественное отчуждение, т. е. принцип остранения, то с позиции художника ничто не было бы столь желанным, как репрессивное (тоталитарное) общественное устройство и соответствующие нормы, которые всегда и создают предпосылки нарушения норм, отрицания, революции и «поддерживают сознание отречения» (с. 95).

Этот острейший аргумент окончательно обнажает глубоко эстетический характер неомарксистской утопии, равно как и утопический характер раннего формалистского понятия остранения, которое столь же мало может существовать без целостного фона аллюзий, т. е. без мысленно присутствующего, исторически обусловленного знания, как и фрейдовский принцип удовольствия без принципа реальности или «сознание счастья» без тех социальных ограничений, которые оно трансцендировало. Какой выход искал формализм из этой дилеммы, покажет изложение его литературно-социологически углубленной теории эволюции (Ф 3), которая однако — в отличие от Маркузе и неомарксизма — ориентируется на общественное устройство, являющееся отнюдь не либеральным.

II. Формалистские аспекты поэтики символизма

Резкие полемические выпады ранних формалистов против поэтики русского символизма и ее литературоведческой рефлексии в теориях А. А. Потебни и А. Н. Веселовского не должны вводить в заблуждение относительно реальных методологических связей: каким бы существенным ни было критическое отречение от символизма для молодых теоретиков ОПОЯЗа и их нового методологического самосознания, которое прежде всего у Шкловского доходило до односторонней «футуристической» (и тем самым негативной) оценки символизма, все же не следует недооценивать значительное влияние поэтики символизма на сам футуризм, а также связанного с символизмом литературоведения на ОПОЯЗ. Правда, полный анализ этого влияния не может быть дан в этих вводных замечаниях: искать его следует скорее за пределами конкретной многозначности поэтической практики, там, где оно обретало значимость для раннего формализма, в теоретических работах самих символистов или же близких к ним теоретиков[79].

Эта продуктивная методологическая аналогия охватывает:

---

[79] Относительно общих вопросов связей между поэтикой символизма (и близких к ней теоретиков литературы Потебни, Веселовского, Белого и др.) и ранним формализмом ср.: *Ефимов. Формализм в русском литературоведении, с. 47-, подробнее о теории образа у Потебни: с. 72-;* подробная комментированная библиография: Белецкий и др. (сост.). Новейшая русская литература, с. 39- и в особенности с. 42 (критика Потебни и Веселовского формалистами), с. 46 (теория образа); Багрий. Формальный метод в литературе, с. 10- (Шкловский и Потебня); Медведев. Формальный метод в литературоведении, с. 77 («Воскрешение слова» Шкловского и Веселовский), с. 79 (формализм и Веселовский), с. 80 (формализм и Потебня), с. 82- (формализм и символизм), с. 84 (борьба формалистов против символизма); Энгельгардт. Формальный метод в истории литературы, с. 18- (о Потебне и «психологической школе»), прежде всего с. 54- (Потебня и В. фон Гумбольдт); из более новой литературы: Erlich. Russischer Formalismus, главы: «Предшественники» и «Пути к формализму», с. 36-; Ambrogio. Formalismo e avanguardia in Russia, прежде всего с. 34- (Шкловский и Потебня), с. 40- («Теория образа»), с. 81- (поэтика символизма), с. 89 (Белый/Потебня), с. 90 (Потебня/Гумбольдт). Ср. кроме того: Академические школы в русском литературоведении, где дано подробное и снабженное хорошей библиографией изложение теорий Веселовского (с. 204-) и Потебни (с. 304-), а также критики Потебни ОПОЯЗом (с. 318–319) и Выготским (с. 319); Белькинд. А. Белый и А. А. Потебня: (К постановке вопроса), с. 160–165; Балухатый. Теория литературы, с. 78–102 (аннотированная библиография работ Потебни и Веселовского, а также о них); Žirmunskij V. Formprobleme in der russischen Literaturwissenschaft, S. 117–152 (о влиянии поэтики символизма на формализм).

- определение «поэтического языка», семантическая структура которого противопоставляется «практическому языку как средству сообщения» прежде всего за счет метафорических функций (теория «образа»);
- определение «поэтичности» или «эстетичности», опирающееся на эстетику восприятия в соответствии со степенью и качеством воздействия, которое испытывает вариации в диахронном измерении как функция «деавтоматизации восприятия» (сенсибилизации), и
- принцип эстетической имманентности, который реализуется как практически в художественном произведении, в «poésie pure», так и теоретически в разработках по имманентному анализу поэтических приемов.

В центре нашего внимания будут находиться те теоретические разработки, которые оказали позитивное влияние на ранний формализм и теорию остранения, даже если это не всегда проявляется на «поверхности» научной аргументации.

1. Семантическая автономия поэтического языка

Вполне оправданно рассматривать теоретиков литературы Потебню и Веселовского как аутентичных представителей тех аспектов русского символизма, которые были существенны для ОПОЯЗа в его связях с символизмом, ведь Белый сам в книге «Символизм» (1910) произвел поэтологическую «канонизацию» Потебни и Веселовского. Молодые формалисты уже в свои студенческие годы познакомились с теорией образа Потебни и теорией эпитетов Веселовского, да и вообще основные предпосылки поэтики символизма ушли в «теоретическое подсознание» их поколения[80]. Это касается в первую очередь фундаментального положения поэтологии символизма (и ее научной формулировки у Потебни, Веселовского, Белого, Брюсова и др.), согласно которому поэзия и литература должны в первую очередь рассматриваться как искусство слова, функционирующее в соответствии с языковыми закономерностями. Ведь и раннее формалистское определение «поэтичности» языка литературного произведения как остранения «практичности», т. е. коммуникативной прагматики языка повседневного общения, совершенно явно восходит к проведенному Потебней разделению ноэтической функции языка на поэтически-образную и интеллектуально-понятийную. Правда, Шкловский маскирует это разделение в своей критике Потебни, представляя понятие «образность» у Потебни исключительно как транзитивное средство познания (Шкловский. Потебня, с. 3-) и игнорируя при этом принципиальное различение коммуникативной и ноэтической функции языка, позаимствованное Потебней у Гумбольдта.

В то время как Шкловский и ОПОЯЗ отрицали ноэтическую функцию поэтического языка, да и искусства вообще, Потебня и Веселовский концентрируют свои усилия на последовательном различении поэтического и повседневно-практического употре-

[80] Шкловский. Воскрешение слова; Эйхенбаум. Теория «формального» метода. В кн.: Литература, с. 124–125; Томашевский. Теория литературы. Поэтика, с. 33–34, 37.

бления языка, с одной стороны, и между этими двумя вариантами и интеллектуально-философским языковым мышлением — с другой: язык оказывается то просто средством общения[81] («органом коммуникации») — и тем самым детерминированным «внеязыковой» целью речевого действия, то «формирующим органом мысли» (Гумбольдт), т. е. особой формой объективирующегося мышления. В противоположность поэтическому «языковому мышлению», целостно и непосредственно улавливающему «гармонию мира»[82] и тем самым репрезентирующему первичное, архаичное состояние сознания, абстрактный понятийный язык представляет собой продукт «дегенерации» сознания: перевод языка в «понятийное состояние» соотносится с рационализацией сознания, его ориентацией на абстрактность и утилитарность, а вместе с ним и всех сфер жизни[83].

Лишь в поэтическом языке сохранилось архаическое, первичное состояние человеческого сознания, и потому поэтический язык образует — противопоставленный современному понятийно-рациональному языковому мышлению и его логике — своего рода архаический заповедник алогичного и лишенного перспективности мышления и воззрения на мир.

В этом смысле следует понимать принцип «мышления образами» как автономное эстетическое мышление, «познавательная функция» которого совсем не сводит — как полагает Шкловский — искусство к транзитивному средству познания. Такой трактовке непосредственно противоречит стремление Потебни ограничить дуализм формы и содержания языком практического общения, а для языка как «органа мысли»[84], или языкового мышления устранить дихотомию signifiant — signifié («выражение — выражаемое») и заменить ее динамическим отношением между «внутренней формой»[85] (= «образность») и «внешней формой» (= фонетическая реализация, инструментализация и т. д.). Слияние обеих «форм» происходит в поэтическом творчестве в акте семантического «сдвига» или переноса, реализуемого во внешней форме аналогичными параллельными явлениями (фонетическими, ритмическими и синтаксическими), — процесс, который в понятийно-рациональном мышлении «прозаического языка» («прозаический язык = практический язык») считается недопустимым и «неправильным». «Эстетическое мышление» работает по принципу «психологического

---

[81] Ср. Humboldt W. von. Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues (1827–1829); рус. изд.: О различии строения человеческих языков, 1859, с. 48–49, 51; Потебня А. А. Мысль и язык, с. 13-, а также Энгельгардт. Формальный метод в истории литературы, с. 54–63.

[82] Потебня. Мысль и язык, с. 166–167; Райнов. А. А. Потебня, с. 71–72.

[83] Энгельгардт. А. Н. Веселовский (написано в 1920–21 гг.), с. 54: описывается перенос принципа каузальности из естественных наук в гуманитарные науки и его соединение с генетическими теориями возникновения человеческой культуры. О выработанных Веселовским теориях первобытного мышления, тотемизма и некаузальных ассоциаций см. с. 86- и 153-; о принципе «окаменения» и автоматизации см. с. 165 и в особенности с. 188.

[84] Энгельгардт. Формальный метод в истории литературы, с. 62.

[85] О понятиях «внутренняя/внешняя форма vs. содержание» ср. ниже. Ср. также: Шпет. Внутренняя форма слова.

параллелизма»[86], который господствует в каждой примитивной, редуцированной, детской или патологической структуре мышления, где аналогия между явлениями устанавливается не на основании каузально-эмпирических связей, а на основании их антропоцентрической подверженности аналогии: на «чуждые» объекты накладываются свойства уже известных, ближних предметов, чтобы тем самым включить их в сферу языка, сделать их привычными[87].

Это примитивное мышление по принципу параллелизма проходит не только метафорически, на уровне семантики (внутренней формы), но и на уровне внешней формы, представляющей «формальный параллелизм» таким образом, словно он является «внутренним», «психологическим параллелизмом»: так через «языковую форму» порождается «языковое содержание», которое, однако, значимо лишь в рамках автономной поэтической семантики и языкового мышления художественного текста. Этот принцип порождающей значение детерминации «содержания» «формой», являющийся исходной точкой формалистской теории литературы и искусства, образует также центральный момент теории «образного мышления» Потебни и тезиса Веселовского, согласно которому в художественном языковом мышлении происходит актуализация донаучного состояния сознания.

Однако в то время как в архаическом мышлении метафорические приемы, например иносказание, служат для того, чтобы сделать неизвестное, угрожающее понятным и привычным, те же самые приемы служат в рамках современного, более позднего, каузально-эмпирического мышления для устранения привычности, для достижения через «чуждость» эффекта нового взгляда, остранения. Из-за процесса понятийного освоения и рационализации изначально ноэтические (метафорические) языковые технические приемы автоматизируются до уровня чистых «языковых метафор» и теряют глубину (достаточно вспомнить выражение «слепые окна», которое никоим образом не осмысляется буквально), однако в поэтическом контексте могут быть эстетизированы и актуализированы: автоматизированное в повседневном языке выражение словно «всерьез» принимается в его буквальном, материальном значении, идиоматические, метафорические шаблоны («фигуры») «этимологизируются» (например, «слепые окна не видят больше ничего . . . »). Этот процесс, подробно проанализированный Веселовским, играет центральную роль в формалистской теории «поэтической этимологии»[88].

Для правильной оценки всех этих приемов актуализирующего языкового мышления в рамках поэтики существенной является предпосылка, согласно которой для эстетической действенности (или интенциональности) требуется соответствующая мера предварительной информированности реципиента, поскольку решение, является ли прием ноэтически-серьезным или эстетически-

---

[86] Исследование Веселовского «Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля» (1898) оказало сильнейшее воздействие на семантическую теорию раннего формализма.

[87] О познавательной функции поэтического образа («образного мышления») и значении перифразы («иносказания») ср. Потебня. Из записок по теории словесности, с. 32–33. Ср. также обобщающее изложение: Бутырин. Проблема поэтического символа в русском литературоведении (XIX–XX вв.).

[88] О теории поэтической этимологии ср. ниже.

ироничным, зависит в целом от информации и сигналов, находящихся вне или до поэтического текста и образующих адекватный «апперцепционный фон». Попытка символистов сделать эстетическую и ноэтическую функцию своей языковой техники равноправной (сформулированная прежде всего в теоретических работах А. Белого) опиралась на утопическое стремление представить «мифотворчество» и мышление символами как сегодня еще возможную мыслительную структуру, столь же жизненно важную, как и каузально-эмпирическое мышление в рамках обыденного языка. Именно эту попытку реального восстановления архаического языкового мышления через ремифологизацию искусства формалисты подвергали острой критике, четко различая ноэтически-философскую (например, антропософскую) и художественно-эстетическую функцию символического языкового мышления и лишь открыто выражая тем самым то, что представители артистического, «иронического» символизма признавали лукавя, когда встречались в своих карнавальных кружках[89].

2. Определение поэтичности на основе эстетики восприятия

Трезвый антропологический позитивизм Веселовского выработал концепцию эволюции, послужившую для формализма образцом. Основой этой концепции служило представление о дифференциации, «обособлении» и автоматизации изначально объединенных религиозной, ноэтически-прагматической и эстетической функций. Веселовский ясно понял эстетизацию первоначально функционировавших в качестве психологических языковых технических приемов и противопоставил ее понятийному оформлению тех же самых приемов. Однако тем самым — согласно взглядам Веселовского и Потебни — «образность» и «поэтичность» оказывались уже не определимыми только на основе имманентных признаков качествами (сущностями), а функциями постоянно эволюционирующих

[89] Все символисты в какой-либо форме поддерживали тезис «искусство = познание мира», согласно которому художественное мышление обладает автономным значением в соотнесении с каузально-эмпирическим мышлением. Ср. об этом: Брюсов. Ключи тайн. В кн.: Литературные манифесты, I, с. 29. Также: Вяч. И. Иванов. Символизм как миропонимание. В кн.: Литературные манифесты, I, с. 31- («искусство есть гениальное познание»). Ю. Штридтер (Striedter J. Transparenz und Verfremdung, S. 263-) противопоставляет символистский принцип «прозрачности» футуристско-формалистскому принципу остранения, однако эту оппозицию не следует абсолютизировать, поскольку она в большей степени многослойна, чем это представлено Штридтером. Транзитивное, прагматическое понимание «прозрачности» поэтического образа или символа как опосредующего звена между имманентным и трасцендентным миром существенно отличается от того понимания «просвечивания», «мерцания», аллюзивной полисемии поэтического слова, которое представлено в поэтической практике символистов.
Своеобразная способность символа «намекать, не открывая» (Ницше), на которую указывает и Мережковский (Литературные манифесты, I, с. 15), обретает по мере развития символизма явную эстетическую самоценность, ни в коей мере не ориентированную уже на (интуитивное) открытие таинственной, скрытой, внерациональной связи, о которой так любит говорить в своих работах по философии искусства Вячеслав Иванов (Литературные манифесты, I, с. 30-).

форм восприятия и мышления и действующих в них процессов автоматизации и деавтоматизации[90]:

«Связь мифа, языка и поэзии не столько в единстве предания, сколько в единстве психологического приема, в arte renovata forma dicendi ...» (Веселовский. Психологический параллелизм. — Собрание сочинений, I, с. 141).

Лишь вычленение искусства из первобытного синкретизма и выделение эстетически-художественного в самостоятельную область культуры сделало возможными те свободные «новообразования», которые эстетически порождают феномены, отсутствующие в обыденной жизни и не претендующие на метафизическое происхождение, как это имеет место в магически-религиозном языковом мышлении.

Основополагающий для раннего формализма (Ф 1) принцип ветшания и окаменения (языковых) приемов, а также вообще ходов мысли и форм поведения может быть прямо возведен к эстетике восприятия, входящей в качестве основы в теорию эволюции Веселовского и Потебни: оба они видят в процессе понятийного освоения внутренне присущую эволюции тенденцию перехода от интранзитивной к транзитивной функции, от самоценности к утилитарности, от непосредственного жизненного восприятия к рефлексии. Практический, или прозаический язык опирается на конвенциональную функцию обозначения, которая должна быть возвращена в поэтическом языке к своим «природным» истокам — однако только в рамках эстетического языкового мышления, которое не может обойтись без «фона» конвенциональных установлений поздних культурных стадий. Когда символическая функция языка ветшает (автоматизируется, лексикализируется, конвенционализируется), тогда «слово теряет представление и остается лишь звуковым посредником между познаваемым или объясняемым и объяснением» (Потебня. Из записок по теории словесности, с. 97; Райнов. А. А. Потебня, с. 78–79).

Этот пафос возврата к первоначальному, restitutio ad integrum, наполняющий теорию искусства Потебни, Веселовского и символистов, оставил глубокие следы и в ранней теории остранения формалистов, прежде всего в заданной Шкловским формуле «воскрешения слова», непосредственно примыкающей к «культу слова» у Белого («культ слова — заря возрождения», Символизм, с. 436).

Однако если Потебня (а также символисты, прежде всего Белый) скорее склоняется к тому, чтобы соединить возвращение к примитивным структурам мысли с представлением о «золотом веке» наивной непосредственности, то Веселовский (а вместе с ним и формалисты) понимает это возвращение прежде всего в его эстетическом аспекте как актуализацию, которая осуществляется как акт критики языка с полным сознанием ее прагматической неадекватности.

Это — презрительно названное П. Медведевым «эсхатологическим мотивом»[91] — убеждение в негодности конвенциональных ходов мысли и речи придает поэтике символизма и ее интерпретации в теориях Потебни и Веселовского отчетливый компонент критики языка, которой предстояло сыграть важную роль в формалистской теории остранения (ср. Потебня. Мысль и язык, с. 143-).

---

[90] О теории эволюции ср. ниже.

[91] Медведев. Формальный метод в литературоведении, с. 77–78.

Препятствием для адекватного восприятия идей Потебни формалистами оказалась, тем не менее, ошибочная интерпретация принципа «образности»[92] как зрительного воображения (прежде всего у Шкловского), которому была противопоставлена фонетически-ритмическая природа поэтического языка (сформулированная в формалистской теории «звука»).

Однако на самом деле Потебня понимал под «образностью» конкретную «наглядность» поэтического слова — категория, которая вполне сравнима с принципом «ощутимости» раннего формализма (Мысль и язык, с. 136-).

Образ, согласно Потебне, — акт сознания[93], который наделяет значением всю «материальную» сторону слова. Именно эта «физическая», чувственная наглядность (с. 168) и гарантирует эстетическую действенность и препятствует тому, чтобы слово понималось лишь как «знак мысли», потому что утратило свою «форму»[94].

Понятие «конкретности» восприятия и обозначения вещи у Потебни может быть истолковано в духе раннего формализма как создающее новую оценку остранение и находится в оппозиции к процессу абстрагирующей автоматизации слова как обозначения понятия («слово-термин»). Лишь через «оживление слова», через его освобождение от уз понятий в поэтическом «словотворчестве» может быть преодолен механизированный понятийный язык (Белый. Символизм, с. 434).

Подобно Потебне, Белый также отождествляет «живую» и «образную» речь (Символизм, с. 219), сверкающую девственной пестротой (с. 434). Именно коннотативная многозначность поэтического слова («слова-образа»), аллюзивная многосторонность его «внутренней формы» (= «символичность») создает возможность той семантической динамизации, которую Тынянов назвал в своей поэтической семантике «семасиологизацией». Ей противостоят статика и «денотативная точность» (Якобсон)[95] «слова-термина» и действующего через него рационально-утилитарного мышления (Белый. Символизм, с. 436).

---

[92] Очень ясный критический анализ критики Потебни формалистами дает И. П. Плотников (Общество изучения поэтического языка и Потебня, с. 36–37); Б. И. Ярхо (Простейшие основания формального анализа); А. Ветухов (Потебнянство, с. 111–116, там же литература по теме). В. Эрлих (Erlich. Russischer Formalismus, S. 24) полагает, что недоразумения относительно понимания ОПОЯЗом теории образа Потебни были следствием недостаточного знания его произведений в оригинале — представление, совершенно не соответствующее фактам, как следует из многочисленных цитат из Потебни в работах формалистов. Более ясно представлено отношение Шкловского к Потебне у Поморской (Pomorska K. Russian Formalist Theory and its Poetic Ambience, p. 15, 17 и прежде всего p. 23–24, 54-).

[93] Веселовский (Психологический параллелизм..., с. 194) устанавливает ясную связь между «образностью» и деавтоматизацией восприятия или оценки. Ср. об этом также: Потебня. Мысль и язык, с. 143- («конкретность = образность = внутренняя форма = поэтичность»); согласно Потебне в изначальном языковом мышлении слово содержало саму сущность вещи, и лишь в ходе дальнейшего развития мышления слово было конвенционализировано и стало «пустым знаком» (с. 143).

[94] Точно так же у Шкловского. Воскрешение слова, с. 3; Шкловский. Потебня.

[95] Сущностью поэтического слова, согласно Потебне, является прежде всего его обогащение коннотациями и тот факт, что значение поэтического символа никогда не пред-

Существенно важна в этом отношении не столько сама теория эволюции Веселовского — она будет рассмотрена в рамках формалистской модели эволюции (Ф 3), — сколько обязательный и для раннего формализма тезис, согласно которому закономерности семантики и психологии восприятия взаимообусловлены. Так, дистанция между семантическим рядом эпитета и существительным, к которому он прилагается, — дистанция, гарантирующая ноэтический и эстетический эффект, — не может быть определена вне ситуации, характеризуемой психологией восприятия.

В очень упрощенном виде концепция эволюции Веселовского может быть сведена к борьбе между постоянством (подобных лексических) сочетаний (например, украшающих эпитетов) и их вариацией между «типичностью» и «индивидуализацией». Направление эволюции идет от аффирмативной типичности к остраняющей, нарушающей норму индивидуализации, т.е. к сознательной, намеренной деформации и новому сочетанию[96].

Движущая сила этого эволюционного процесса, затрагивающего семантическую структуру слова, коренится для Веселовского, во-первых, в законе «забвения реального смысла эпитета»[97] — вызываемого конвенционализацией и лексикализацией сочетания, процессами, ведущими к «окаменению» — понятие, которое в формалистской теории восприятия равнозначно понятию «автоматизации»[98]. Однако не менее важен — во-вторых — и закон семантического «развертывания» (Веселовский. Историческая поэтика, с. 82) вследствие внутреннего обобщения «реального определения» слова (с. 83) и связанного с этим повышения экспрессивности слова — например, при повышении эмоциональности обозначений цветов, идиоматическая «эмансипация» которых была канонизирована в качестве одного из наиболее ярких и существенных приемов работы с эпитетами как раз в поэтике символизма. В связи с этим следует указать на разбор Веселовским современной ему синкретической метафорики французских символистов (в том числе и Бодлера — см. Веселовский, с. 89).

Оригинальная творческая способность как продукт растущего «обособления личности» (там же) не равнозначна для Веселовского[99] субъективному произво-

---

ставляется прямо и точно, а всегда «косвенно» и приблизительно» (Райнов. А. А. Потебня, с. 76). О понятии «денотативной точности» ср. Jakobson. Co je poesie.

[96] В то время как Потебня основное значение придает отношениям между знаком (символом, образом) и значением, Веселовский сосредотачивает свое внимание главным образом на диахронической относительности и изменчивости этих отношений (Бутырин, с. 253-). Для Веселовского (Собр. соч., I, с. 157) главное — проблема конвенционализации, а не аналогия между словом и значением на психологической, социальной или идеологической основе.

[97] Веселовский. Из истории эпитета. — В кн.: Историческая поэтика, с. 81.

[98] Энгельгардт. А. Н. Веселовский, с. 177 (о феномене окаменения образности и «распредмечивании» слов как последствии).

[99] Веселовский рассматривает отношения «безличного» и «личного» творчества в связи с оппозицией «символ-образ» и «личный символизм», причем последнее рассматривается как «снижение», как декаданс. Ср. также Бутырин, с. 255.

лу, напротив, она вполне обусловлена историческими инвариантами и связанными с ними ограничениями на выбор комбинационных возможностей (например, существительных и прилагательных):

«Сделать ... личные эпитеты общеупотребительными может энергия сильного таланта (личная школа) и такт художника. Но помимо личной школы есть еще школа истории: она отбирает для нас матерьялы нашего поэтического языка, запас формул и красок ...» (Веселовский, с. 90–91).

Этот взгляд на историю или традицию как «запас парадигм» формалисты переняли у Веселовского, развив его в эволюционную модель, основанную на эстетике восприятия, модель, разбивающую развитие истории искусства на динамическую последовательность сменяющих друг друга и враждующих друг с другом систем, каждая из которых принадлежит определенной эпохе. Единственной константой этого процесса является структура деформирующего, демотивирующего принципа остранения, заменяющего привычные категории «преемственности» и последовательной traditio. Целью постоянного «обновления» и «оживления», как и эволюционно-имманентным мотором изменения, является не подлежащая дальнейшему аналитическому прояснению потребность человека в изменении, сенсибилизации и интенсификации чувства жизни.

Однако Веселовский еще не отваживается отождествить стремление искусства и поэтического языка «плыть против течения» (Веселовский, там же) с сущностью эстетического, поскольку его генетическая концепция эволюции предполагает ценностную иерархию, в соответствии с которой все первичные (мифологически-культовые) функции относятся к изначальным, подлинным, а их эстетизация — к вторичным, производным функциям, которые он характеризует как «декадентные» — прежде всего тогда, когда речь идет о чисто стилистических «новообразованиях по чисто эстетическому принципу»[100].

Символисты еще связывали обособление поэтического приема и сопровождающее его отдаление от конвенциональной языковой практики (т. е. их «непонятность» с точки зрения обиходного языка) с экзистенциальной позицией остранения и маской сильно стилизованного «образа поэта»[101], поведение и жесты которого мотивированы патологическими, примитивистскими, наивными и др. редуцированными состояниями сознания; этот присутствующий также в

---

[100] Переход от содержательного к формальному параллелизму остается сознательным как злоупотребление, как отчуждение коммуникативной функции языка, превращающейся в «ряд ритмических соответствий» (Веселовский, Собр. соч., т. 1, с. 163). Веселовский — с его позиции вполне последовательно — характеризует это развитие как «декадентство до декадентства», как «разложение» поэтического языка, которое, однако, может привести к «победе мысли над связывавшим ее фонетическим знаком» (Веселовский, с. 168). Ср. в связи с этим также Энгельгардт. А. Н. Веселовский, с. 187–188.

[101] Ср. в связи с этим, например: Анненский И. Ф. Бальмонт-лирик. — В кн.: Книги отражений, т. 1, с. 171-. Анненский явно различает «лирическое» и «биографическое» Я автора: «Стих не есть создание поэта, он даже ... не принадлежит поэту» (т. 1, с. 180). Это представление в значительной степени совпадает с формалистской теорией «литературной личности» = «лирического Я», противопоставленных «биографической личности», см. ниже, с. 414–415.

сознании публики образ служил настрою на остраненную, алогичную, безумную перспективу символистского текста и его антипарадигматической «установки»:

«Постепенно язык поэзии наполняется иероглифами, понятными не столько образно, сколько музыкально, не столько представляющими, сколько настраивающими» (Веселовский, Собр. соч., т. 1, с. 168).

Различие между символистской «глоссолалией» (например, в поэтике А. Белого) и заумной поэзией футуризма заключается не столько в различном обращении с языком, сколько в различных направлениях этого обращения: символистские понятия «инструментовки» и «музыкальности»[102] связаны с направленностью на достижение эмоциональной суггестивности поэтического языка, который «захватывает» слушателя, «опьяняет», «очаровывает» его. Футуристско-формалистская поэтика, напротив, стремилась к освобождению читателя, который должен был стать «эмансипированным», способным к рефлексии, свободным от иллюзий, аффектации. При этом ярко выраженный антиэмоционализм футуристов/формалистов был направлен прежде всего против тематически-содержательной интерпретации поэтической суггестивности, которой они противопоставляли «беспредметные эмоции» эффектов остранения, трактуемых изначально чисто сенсуально.

И все же значение ориентации поэтики символизма на эстетику воздействия (прежде всего в интерпретации Потебни и Веселовского) для ранней формалистской теории восприятия невозможно переоценить. Потебня установил, что решающее различение коммуникативной и художественной языковой практики происходит в восприятии[103] самого слушающего, которое со-творчески принимает участие в создании произведения искусства, более того: произведение искусства тождественно совокупности своего воздействия на адресата (Потебня. Мысль и язык, с. 152), тому субъективному настрою, который оно вызывает (с. 154).

В противоположность транзитивному сообщению слушающий воспринимает в этом случае не готовые элементы содержания, а лишь «направление мысли» (и аффектов), вызываемое «внутренней формой». «Содержание»[104] произведения

---

[102] Не только понятие образности, но и понятие музыкальности по-разному трактуется с символистской и формалистско-футуристической точки зрения: символисты рассматривали «музыку языка» (мелодику слова, инструментовку, эвфонию, тембр гласных и т. д.), с одной стороны, на основе своей более или менее четко очерченной теории синэстетизма, с другой стороны, музыка в широком, античном смысле была представительницей искусства вообще и идеала человеческого совершенства. В этом широком смысле получивший классическое образование И. Анненский мог также говорить о «музыке символов» (Анненский. Бальмонт-лирик, с. 185).

[103] Принцип «со-творчества» реципиента широко распространен в символистской поэтике и эстетике, хотя по большей части он сформулирован достаточно расплывчато: чаще всего активность воспринимающего ограничена интенсификацией его «готовности восприятия», которая — пассивно! — действует подобно резонатору того «настроения/возбуждения», которое внушается «музыкальной потенцией слова» (Анненский. Бальмонт-лирик, с. 185).

[104] Потебня (Мысль и язык, с. 152–153) заходит так далеко, что вообще ставит под сомнение перенос практической коммуникативной функции языка в область эстетического: «... как посредством слова нельзя передать другому свою мысль, а можно только пробудить в нем его собственную, так нельзя ее сообщить и в произведении ис-

искусства развертывается не в художнике, а в воспринимающем (с. 152); в том же смысле происходит смещение внимания поэтики с психологии творения на психологию восприятия и тем самым со статического определения произведения искусства на динамически-энергетическое, опирающееся на гумбольдтианское понимание языка как ἐνέργεια (а не как ἔργον). Однако тем самым Потебня (как и позднее формалисты) отвергает всякую теорию «отражения» и заменяет ее теорией ассоциации, во многом предвосхищающей импрессионистический сенсуализм (Потебня, с. 107)[105].

В качестве идеала целостной суггестивности символистам виделось слияние звуко-ритмических и семантико-метафорических эффектов или приемов в «звуко-образе» (Белый, Символизм, с. 219, 429-), в «звуко-символе» (там же, с. 434), созидающем из единения «музыкальности» и «образности» новый, объективный, не только воображаемый, но и предметно-ощутимый мир[106].

Суггестивное воздействие звуко-ритма доминирует над заданной лексикой, семасиологизация этого воздействия приводит к остранению понятийного значения слов. Однако это «распредмечивание» символистского суггестивного языка все еще позволяет в большинстве случаев «интуитивное переживание» поддающихся тематическому описанию (повествовательному изложению) феноменов и никак не может быть отождествлено с обнажающим распредмечиванием приемов «конкретной поэзии» кубофутуристов и теории «зауми» формалистов.

Как раз суггестивная эстетика, изложенная А. Бергсоном в его книге «Время и свобода» (1888), демонстрирует это различие. Согласно Бергсону, суггестия (через музыкальность, ритмику, звуковые фигуры) вполне инструментально содействует усыплению или укачиванию реципиента до состояния полной покорности и пассивности, благодаря чему оказываются возможными сопереживание или самоотождествление с воображаемыми объектами или ситуациями. Отсюда сравнение воздействия произве-

---

кусства». «Единство звука и значения» (с. 148), а тем самым и художественная форма актуализируются только в восприятии реципиента. См. Lachmann R. Der Potebnjasche Bildbegriff ..., S. 29–50.

[105] Правда, при этом следует учитывать достаточно существенное различие между понятием «впечатлительность» и футуристически-формалистским понятием «ощутимость». Первое означает в символистской поэтике эмоциональную, опирающуюся на воображение «способность энтузиазма», второе — прежде всего сенсуальную, физическую, предсознательную ощутимость, позволяющую отражать фактурно-структурный характер эстетического объекта. У Д. Мережковского в его работе «О причинах упадка современной русской литературы» (СПб., 1893; цит. по: Литературные манифесты, с. 16) символистское понятие «впечатлительности» приобретает явно выраженное виталистически-импрессионистическое истолкование: «Еще Бодлер и Эдгар По говорили, что прекрасное должно несколько удивлять, казаться неожиданным и редким».
Потебня и Веселовский вполне сознавали фундаментальные проблемы эстетики восприятия, более того, они сформулировали также диахронный аспект художественного восприятия и художественной оценки: Потебня (с. 94) ясно говорит о «запасе заготовленных восприятий», гарантирующих диахронную компетенцию (ср. также Веселовский, Собр. соч., т. 1, с. 475).

[106] Белый. Символизм, с. 434 (слово творит новый третий мир — мир звуко-символов) и Веселовский. Собр. соч., т. 1, с. 475.

дения искусства с гипнотическим воздействием[107], ставшее буквально общим местом поэтики символизма (ср. Бальмонт «Поэзия как волшебство», «магия слов» у Белого): эффекты, вызываемые у читателя «образами и ритмикой слов», являются эмоциональным эквивалентом той реальности, которую имел в виду автор (Bergson. Zeit und Freiheit, S. 12–14). Эта ориентированная на эмоциональное самоотождествление концепция, низводящая поэтическую технику до уровня подготовительного, настраивающего инструментария, противоречит футуристически-формалистской поэтике уничтожения иллюзий — а кроме того и тем символистским тенденциям, которые направлены скорее к poésie pure, к артистической поэтике и имманентной эстетике. Однако именно эти направления стали гораздо более продуктивными для формалистской теории остранения, чем мировоззренческий символизм, склонявшийся к затемнению эстетических процессов.

3. Артистическая поэтика и имманентная эстетика

В равной степени и как «поэт-теоретик»[108], и в своих поэтологических сочинениях Андрей Белый в наиболее значимом масштабе среди символистов предвосхищает теории раннего формализма и его редукционистскую позицию (Ф 1). Подобно формалистам в их звуковой теории, Белый также провоцирующе сводит поэтическое слово к его звучанию (Символизм, с. 429), так что слово оказывается самоценным «словом-вещью». Белый тоже уже заменил статичный дуализм формы и содержания противопоставлением приема и материала, который этим приемом обрабатывается (с. 134), при этом он почти дословно дает те же определения, что и позднее Шкловский, приему как фактору (нового) «расположения материала», а в более широком смысле — «переработке»[109] внеэстетического материала (с. 147). Из этого следует вполне формалистское определение формы как «ряда технических приемов» (с. 223), а искусства — как синтагматической композиции таких рядов, как системы приемов.

Однако для амбивалентной позиции Белого характерно следующее непосредственно вслед за этим снятие поэтической «самоцельности» дополнительным замечанием, согласно которому технический прием никогда не является «целью», а всегда является всего лишь «средством» первично религиозного либо философского назначения искусства (с. 219, 225).

Здесь не представляется возможным рассмотреть дальнейшее развитие этой сложной амбивалентности имманентно-эстетического подхода («эстетизма») и философского

---

[107] Брюсов (Русские символисты) также указывает «гипноз читателя» в качестве цели поэзии символизма.

[108] О феномене «поэта-ученого» (poet-scholar, poeta doctus и т. д.) ср. Pomorska, p. 55–56 и Эйхенбаум. Теория «формального» метода, с. 119.

[109] Понятие Белого «переработка» было включено формалистами в сходном значении в их понятие приема. «Переработка» также сравнима с выработанным Максом Дери понятием «пермутация» (Deri. Einführung in die Kunst der Gegenwart, S. 47–129), которое Ганс Хофштеттер (Hofstätter. Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende, S. 78) определяет как «перемену, перемещение, изменение заданного порядка» (ср. его же определение остранения в символизме, с. 90–91; столь же общо высказывается Х. Фридрих: Friedrich. Die Struktur der modernen Lyrik, S. 55).

(или богословского) трансцендентализма в русском символизме. Все же следует учесть, что существенной для возникновения формалистской теории остранения была нарастающая диссоциация технической «самоценности» и функции поэзии как «религии символов», как «эмблематики смысла» (Белый 1909); первыми признаками этой диссоциации могут считаться характерные для позднего символизма «снижение», пародийное приземление философских и религиозных «символов трансцендентального мира» (Иванов-Разумник. Александр Блок. Андрей Белый, с. 43) до уровня простой мотивации, повода для развития приема[110].

И в этом случае пародия и эстетизирование сближаются и действуют в качестве эволюционного принципа остранения, который как эстетическая тенденция является опосредующим звеном между (ортодоксальной) символистской поэтикой и следующим за ней авангардом второго десятилетия XX века. Поэтика этой артистической линии символизма, которая предполагает соучастие в осуществлении произведения искусства в качестве процесса и под влиянием теорий поэтического творчества Э. А. По[111], Бодлера[112] и Малларме нашла сильный отклик и у русских представителей «эстетицизма» (впрочем, у них была и достаточно мощная собственная традиция), предвосхищает существенные аргументы имманентной поэтики формалистов.

Артистическая поэтика перемещает эстетическую реакцию из субъективной области порождающего иллюзию воображения в область подчиняющейся имманентным законам sensibilité, которую уже Малларме объявил — в смысле импрессионистского синтезирования изображаемых объектов в органах восприятия — обязательной и для поэтики: «Peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit» (Mallarmé. Correspondance, vol. 1, p. 137). Именно этот сенсуалистский редукционизм отличает также теоретико-познавательную основу раннего формализма, который, как и представители французского «эстетицизма», использовал понятие sensation в его двояком значении, и как гносеологический термин (в духе сенсуализма Юма), и в значении «сенсации», эффекта новизны, раздражителя, стимула — одним словом, как первичное остранение (ср. «sensation du neuf» Бодлера).

Правда, в России — как будет показано далее — сенсуалистические предпосылки Малларме и Бодлера в тесном методологическом контакте живописи и поэтики получили развитие не столько у самих символистов, сколько у находившихся под влиянием импрессионизма футуристов[113].

Чистое, артистическое произведение искусства действует, как и все акты секуляризирующей редукции, на автономно эстетическое в качестве принци-

---

110 О приеме «снижения» в поэтике символизма см. Шкловский. Пять человек знакомых, с. 12 и ниже, с. 152.

111 Благодаря Бодлеру теоретические работы Э. А. По оказали действие не только на французскую, но и на русскую культуру рубежа XIX и XX веков. Как раз представители эстетизма в русском символизме постоянно ссылались на «Поэтический принцип» По («Стихотворение per se, стихотворение, являющееся только стихотворением, написанное ради себя самого» — Poe E. A. Werke, Bd. VI, S. 680).

112 О влиянии французского символизма на русскую литературу в целом см. Donchin G. The Influence of French Symbolism on Russian Poetry. The Hague, 1958.

113 Тынянов. Проблема стихотворного языка, с. 87–88 (изложение поэтики символизма с позиций теории стиха фазы Ф 2).

па остранения: саморепрезентация приема в сочетании со снижением «образа поэта» от уровня поэта-пророка до уровня «ремесленника»[114] и «игрока»[115] включает аналитическую рефлексию в сам процесс творчества еще сильнее, чем романтическая ирония.

В противоположность ремотивации этого эстетизма к эстетицизму, который его противники справедливо атаковали как идеологическую позицию (l'art pour l'art), артистическая поэтика избегает психологической сублимации эстетической имманентности в позиции «эстетицизма» и связанной с ней самоинтерпретации поэта как человека «не от мира сего», «чуждого» ему. Это подмеченное уже самими символистами несовпадение между артистической «конструктивностью» и ее имеющей обратную направленность идеологизацией в качестве магически-герметического творения стремились обнажить и молодые формалисты, отвергавшие как мировоззренческое кредо l'art pour l'art, так и восстановление лирического Я там, где язык говорит сам за себя, объективируя себя как «самоязык» (Новалис)[116].

Остраняюще-разоблачающая интенция беспредметности poésie pure, «освобождение от символики» и воображения характеризует «ироническое направление» позднего символизма, у истоков которого во Франции был Жюль Лафорг, а в России — прежде всего Владимир Соловьев. Вл. Соловьев сам продемонстрировал иронический сдвиг от возвышенного, религиозного, пророческого к низкому, эротическому, банальному в своей nonsense poetry, пародийные перелицовки которой должны были оказать воздействие не только на Белого и Блока, но и прежде всего на эпатическую метафорику Маяковского[117]. Наиболее ясно эта связь проявляется в доминирующей в творчестве раннего Маяковского тенденции «снижения» религиозного на уровень сексуального значения и сексуальной оценки. Ранние формалисты любили рассматривать этот процесс

---

114 Брюсов — пожалуй, сильнее всего среди символистов — подчеркивал ремесленно-технический аспект (стихо-)творчества; ср., например, его работу «Поэтология» (1913) и его деятельность в руководимой им с 1918 года «Студии стихотворения» в Москве и в основанном им Высшем литературно-художественном институте (1921–1925), в котором был подготовлен сборник «Проблемы поэтики» (М.; Л., 1925, см. в первую очередь программное введение Брюсова). Ср. также Вяч. И. Иванов. По звездам, с. 220- (глава «О ремесле и умном веселии. Художник ремесленник»).

115 Ср. Анненский И., т. 1, с. 193: «Самый же эстетизм едва ли может назваться миропониманием, по крайней мере, философским».

116 Одним из существенных источников беспредметности в русской поэзии несомненно является «чистая лирика», прежде всего Фета в XIX в., которая находилась часто в скандальной оппозиции к доминирующим формам ангажированной, тематически «прикладной лирики» (ср. в связи с этим Фет А. Вечерние огни, с. 241 о «бесполезности» лирического творчества в сравнении с господствующей «гражданской поэзией»). В связи с углубленным анализом поэтики А. Фета В. Соловьев (О лирической поэзии, с. 245–246) высказывает сходное мнение, прежде всего характеризуя «лирические чувства» (с. 244) как бессловесные и беспредметные. Ср. также у Кугеля (Kugel. The Techniques of Strangeness in Symbolist Poetry, p. 37–38) об «ироническом направлении» русского символизма и его связи с направлением, восходящим во Франции к Жюлю Лафоргу (p. 82); ср. также Friedrich. Die Structur der modernen Lyrik, S. 30- («деромантизация»).

117 См. об этом Слонимский. А. Блок и Вл. Соловьев, с. 267–268.

«демотивации» идеологической обусловленности искусства в ироническом символизме как подтверждение своей собственной полемической *анти*идеологической позиции, при этом они могли соединить с феноменом «эротического остранения»[118] (его разрушающую табу направленность Шкловский в работе «Искусство как прием» включил в теорию остранения) также смену методологической ориентации с абстрактно-воображаемого на эмпирически-ощутимое, со спекуляции на индукцию[119].

«Искусство потребовало освобождения от символики смыслов. Вещи взбунтовались, захотели одеться плотью и быть ощущаемыми» (Эйхенбаум. Судьба Блока, с. 52–53).

Однако для всех символистов характерно, что они в отличие от футуристов не доходили до радикального осуществления этой эмансипации от метафизической аффирмации, а продолжали оставаться в той карнавальной амбивалентности, которая господствовала также и в их шутливых союзах — как в «башне» Вяч. Иванова[120]. Полусерьезный иррационализм Белого, не имеющий ничего общего с одномерным антирационализмом, скажем, Л. Шестова, сводит гносеологический кризис к игре словами.

Все отмеченные варианты реализации принципа остранения с редкой полнотой сконцентрированы в драматургии А. Блока — наиболее ясно, пожалуй, в его пьесе «Балаганчик»: приемы сценического остранения (в традиции театральной иронии в духе Тика) обрамляют повествовательные приемы остранения (остраняющий сюжет, остраняющая перспектива повествования и т. д.) и происходящие на лексическом уровне семантические сдвиги, семасиологизацию и др. Кроме того, «Балаганчик» демонстрирует в сценическом воплощении уже упомянутую карнавализацию «высокого», мистического, эсхатологического символизма в пародии на спиритический сеанс, переходящей в клоунаду. В этой карнавализации (в бахтинском смысле) указанные конструктивные и сценические приемы остранения подвергаются экзистенциализации или же художественно и методологически реализуется экзистенциальная позиция — процесс, который еще более ясно обнаруживается в поэтическом творчестве самих формалистов: в «Portrait de l'artiste en saltimbanque» Старобинского[121] не только происходит литерализация последних реликтов некогда носившего публичный характер карнавального миропорядка, но персонификация самого продуктивного образа саморефлексии художника-авангардиста. Здесь же истоки футуристических самоинсценировок (Маяковский, Крученых, Лившиц и др.), как и театральной концепции Мейерхольда (идущей от символизма), которая через посредство ее утилитаризации в драматургии С. Третьякова и позднего Маяковского оказа-

---

[118] Об эротическом остранении см. ниже.

[119] Илья Груздев (Русская поэзия 1918–1923, с. 31-) рассматривает раннюю формалистскую оценку символизма и нарастающее в нем значение техники обнажения прежде всего в тематической области («обнажение темы», с. 32).

[120] Tschöpl C. Vjačeslav Ivanov: Dichtung und Dichtungstheorie.

[121] Starobinski. Portrait de l'artiste en saltimbanque.

ла глубокое влияние на концепцию драматургического остранения у Бертольта Брехта[122].

[122] Блок в «Балаганчике» появляется на сцене в качестве «автора» и критикует инсценировку, противоречащую смыслу самой пьесы. В пьесе одновременно присутствует несколько противоречащих друг другу интерпретаций: 1) интерпретация действия с мистическо-эсхатологической точки зрения; 2) интерпретация медиума как Колумбины (карнавализация первой интерпретации); 3) «реалистическая» интерпретация появляющегося на сцене автора и 4) интерпретация пьесы как «аллегорической игры словами», как «развернутой метафоры». Все эти интерпретации сценически воплощаются соответствующими персонажами и одновременно обнажаются и остраняются сосуществованием этих персонажей на сцене.

III. Формализм и изобразительное искусство авангарда 10-х годов

1. Новая система художественных форм

Не только практические, но и методологические отношения между формами искусства (живопись, музыка, поэзия, танец и т. д.) изменяются от эпохи к эпохе и образуют — выходя за рамки соответствующей доминирующей системы жанров каждой формы искусства — систему более высокого порядка, в которой каждая форма искусства находится в функциональной зависимости от «близлежащих». Для дальнейшей характеристики методологических «корней» формалистской теории остранения решающее значение имеет учет того обстоятельства, что соучаствовавшая в порождении формализма поэтика кубофутуризма связана с революционными изменениями в авангардном изобразительном искусстве, т. е. в «пространственных искусствах»[123] в широком смысле вообще, глубинной зависимостью и отношениями методологической аналогии. В противоположность той системе художественных форм, которая действовала вплоть до символизма, доминирование пространственных искусств (в особенности живописи!) в новой системе совсем не приводило к возникновению иерархически-ценностных отношений зависимости между формами искусства, а оказывало структурное воздействие на конструктивный принцип форм искусства и жанров.

Еще в 1910 году А. Белый разрабатывает — в традиции романтической идеалистической эстетики — иерархический ряд форм искусства[124], которые дедуктивно — начиная с музыки — и соответственно иерархическому миропорядку являются эквивалентами соответствующих уровней бытия, т. е. реализуют господствующий на этих уровнях уровень абстракции. Во всех этих идеалистически-платонических иерархиях искусств музыка[125], разумеется, возглавляет формы искусства, поскольку ее «абстрактная» природа представляется наиболее подходящей для того, чтобы уловить «духовное». Каждому уровню бытия соответствует — в зависимости от уровня его абстрактности — одна из форм искусства: чем меньше эта форма обусловлена материальными факторами и чем сильнее она действует силой своей собственной конструкции, тем больше она способна передать абстрактное. Именно эта независимость предопределяет — по мнению Белого (Символизм, с. 178) — ведущую роль музыки в этой системе.

---

[123] Ср. Харджиев Н. Маяковский и живопись, с. 337–338; Markov V. Russian Futurism, p. 2-; Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л., 1930, с. 17-; Hansen-Löve A. Intermedialität und Intertextualität, S. 291-.

[124] Ср. об этом очень подробно и четко: Каган М. Морфология искусства.

[125] Иванов Вяч. И. Символизм, как миропонимание. — В кн.: Литературные манифесты, т. 1, с. 30–31 («символ ... всегда музыкален ...»).

В том же году (1910) Кандинский в своей работе «О духовном в искусстве» подчеркивает доминирующее положение музыки в иерархии абстракций, при этом он, так же как А. Белый, мыслит неоплатоническими категориями Рудольфа Штайнера, а также Шопенгауэра и Ницше. Согласно платоническому учению об эманации, которое получило разнообразное поэтическое воплощение у Белого, символический порядок повторяет онтологическую иерархию, питаемую духовной «энергией» абсолюта: поэтому одно и то же энергетическое качество может на каждом уровне бытия быть представленным иначе, это принцип, который — правда, в очень секуляризованном виде — сохранился в символистско-романтическом синкретизме, который исходит из тождества изображенных объектов вне соответствующей поэтической, художественной или музыкальной реализации. Онтологическая иерархия объективного мира определяет тем самым отношения между формами искусства.

Новым, однако, в романтически-символистской эстетике является принцип симуляции одной формы искусства средствами другой, симуляции, основанной как раз на предпосылке тождества (изображаемого) предмета (темы): живопись симулирует свойства, структурно присущие только литературе, литература, в свою очередь, симулирует чисто музыкальные факторы («музыкальность», «инструментовка» и др.) и так далее. Таким образом каждая форма искусства трансцендирует изначально присущие ей структурные свойства и в результате участвует в выразительной системе, занимающей более высокое или более низкое положение в иерархии: на уровне форм искусства при этом речь идет о том же самом акте замещения, что и на уровне имманентных приемов, когда денотативные семантические элементы замещаются суггестивно-музыкальными.

Романтический принцип разрушения границ между формами искусства в ходе реализации синтеза искусств (синтетическое произведение искусства стало бы тем самым репрезентацией космоса в целом) обращает внимание — именно благодаря методу переноса — на границы между различными средствами сообщения и выражения и между жанрами. Однако этот шаг вовсе не имел целью разрушение границ между средствами выражения, т. е. полное снятие границ или смешение средств, — напротив: лишь в остраняющем акте разрушения границ структурное тождество средств выражения или конструкции жанров становится предметом восприятия. Трансцендирование средств выражения ведет не к их ликвидации, а к тому постоянному состоянию мерцания, которое соответствует формальной рефлексии в теории романтической иронии.

Философия искусства Белого, опирающаяся главным образом на Шопенгауэра, предполагает, таким образом, что каждая форма искусства «превосходит» другую в определенных сферах и в отношении определенных объектных порядков, а потому ей следует «подражать» в этой области, чтобы достигнуть наивысшей выразительности применительно к соответствующему предмету. В артистической линии символизма это подражательное пересечение границ было сведено в теории синэстезии к психологическим основаниям, т. е. формы искусства уже не образуют онтологическую иерархию, а представляют на определенном уровне соответствующие чувственные и интеллектуальные способности человека. Эта «деидеологизация» системы форм искусства впервые позволи-

ла увидеть те отношения между формами искусства, которые регулируются не «объективной значимостью» изображаемого, а имманентными конструктивными задачами каждой отдельной формы. В то время как в символистской модели на первом плане была материальная аналогия между двумя формами искусства (т. е. аналогия материальных субстратов, в которых реализуется форма искусства), следующая за ней эстетическая система авангарда 10-х годов стремилась к структурным, т. е. методологическим, аналогиям, к переносу конструктивных принципов одной формы искусства на другую. Таким образом, новая система форм искусства отличается сильной конструктивно-методологической ориентацией, истоки которой несомненно лежат в «современной живописи», т. е. в развитии изобразительного искусства, начиная с импрессионизма.

2. Импрессионизм как реконструкция дорациональных процессов восприятия

Исходным пунктом всех дальнейших методологических схождений между живописью (или изобразительным искусством) и литературой является ориентированная на психологию эстетика восприятия неоимпрессионизма, которая во многих отношениях предопределила сенсуалистические основания раннего формализма. Это касается прежде всего формалистских категорий нового видения, сенсибилизации уставшего от цивилизации жителя мегаполиса и автономной самореализации искусства как витального[126], либо ревитализирующего акта освобождения. Произведение искусства должно представлять собой не рационализированный и конвенционализированный конечный результат процесса восприятия, а быть замыслено таким образом, чтобы тот процесс восприятия, который зритель осуществляет при знакомстве с произведением искусства, повторял тот процесс восприятия, который само произведение искусства (картина) структурно репрезентирует: в обоих случаях метод восприятия — это и есть предмет восприятия.

Этот метод заключается в том, чтобы «перехватить» все впечатления (impressions) в их непосредственной свежести еще до их рациональной и функциональной трансформации (отбор, рекомбинация и т. д.) и провести их ассоциативный монтаж. Эта непосредственная картина ощущений остраняет ту картину предметов, которую мы создали себе, опираясь на опыт, предварительные знания, на конвенциональные психические механизмы адаптации. Возведенная

---

[126] Н. Кульбин (Свободное искусство как основа жизни, с. 15–22) подчеркивает неоимпрессионистическую и виталистическую сторону раннего футуризма. Кульбин устанавливает связь между бессознательной автоматизированностью жизни и вялостью восприятия симметрии, созвучия и, с другой стороны — между оживлением и диссонансом; это взгляд, оказавший сильное влияние на ученика Кульбина Шкловского. «Акт освобождения» искусства также осуществляет витальное, экзистенциальное, чувственное освобождение от конвенциональности «регулярного»: «Эта теория художественного творчества — ключ к счастью, потому что искусство — счастье ... [она] обостряет зрение» (с. 20).

Шкловским в Ф 1 в принцип «деавтоматизация восприятия», являющаяся целью всякого эффекта остранения, была реализована импрессионизмом в буквальном смысле оптически и выведена гносеологически и эстетически на порог «большой абстракции» Кандинского.

Импрессионистическая картина словно вычленяет, рассекая процесс восприятия, ту его фазу, в которой вещи выступают такими, какими они проявляются в глазу «действительно», «как таковые». При этой реконструкции художник все больше опирается на результаты психологии восприятия, научной теории цвета, оптики, т. е. на все те научные данные, которые имеют отношение к физиологии и психологии процессов восприятия:

«Уже импрессионисты, применяя научный опыт, разложили цвет на составные. Цвет перестал подчиняться ощущению изображаемой натуры. Появляются цветовые пятна, даже хроматические сочетания, ничего не копирующие, не навязанные картине извне» (Якобсон. Футуризм, с. 2–3).

Продуктивными стали для формалистской теории остранения три постулата импрессионизма: 1) с точки зрения эстетики восприятия — постулат непосредственности, которая должна обеспечить «новое видение»; 2) с точки зрения приемов — принцип декомпозиции заданных контекстов и образов на их конструктивные составляющие и (во все большей степени) не мотивированное более перспективой представление этих «деталей» континуума восприятия в порядке, монтажные правила которого обретают все большую самостоятельность, т. е. становятся депсихологизированными, демотивированными; это в конечном итоге ведет 3) к постулату распредмечивания и, тем самым, — к абстрактному искусству.

Постулат непосредственности обнаруживает во временной ретроспективе, через период натурализма, который стремился к изображению не тематически идентифицируемых вещей, а их впечатлений, связи с пейзажной живописью XVII–XVIII вв. Определение «confused mode of execution», данное Рескиным (1857), обнаруживает поразительные параллели методу абстрактного искусства, а также раннему формализму:

«Всякая техническая сила живописи зависит от повторного обретения того, что можно назвать невинностью глаза. Речь идет о том, чтобы воспринимать эти плоские цветовые поверхности как таковые, словно бы по-детски, не сознавая их значение, так, как их увидел бы неожиданно обретший зрение слепой» (цит. по: Hofmann. Grundlagen der modernen Kunst, S. 65–66).

С почти дословным совпадением Шкловский соединяет этот эвристический остраняющий принцип нового видения со своей теорией остранения: «Импрессионисты рисовали вещи, как будто они видели их, не понимая, что это за вещи, а видя их только красочные пятна ...» (Шкловский. Кинематограф, как искусство, с. 2).

Тем самым Шкловский устанавливает ясную связь между «неузнающим восприятием» как эвристическим принципом и конструктивным принципом остранения перифрастической техники «иносказания», а также далее, бессюжетного монтажа алогичных, бессвязных впечатлений. Для Рескина обособление акта восприятия еще было подчинено подражанию действительности, в нем еще присутствует перспективная мотивация — однако в уже столь редуцированном виде,

что «реальный эквивалент» изображения (например, группа деревьев) является не более чем одной из многих возможностей интерпретации.

Мотивация подобной поливалентности дорациональных впечатлений остраняющей позицией детского сознания характерна для всех представителей русского литературного импрессионизма, который — и в этом также проявляется существенный сдвиг по сравнению с символизмом — в значительной степени отказался от мотивации посредством патогенной редукции сознания.

Прежде всего Елена Гуро[127], которая была видной представительницей импрессионизма в живописи, однако также и Е. Низен, Б. Зайцев, В. Каменский и др. воспроизводили детский взгляд на мир в сознательно наивном языке, деформированной грамматикой, остраненной семантикой и ассоциативно-паратактическим синтаксисом, перекидывавшим мостик между техникой потока сознания натуральной школы (и потом у Л. Н. Толстого!) и заумной поэтикой кубофутуристов. Об этом ясно свидетельствует первый пункт знаменитого футуристического манифеста «Слово как таковое»:

«Чтоб писалось и смотрелось во мгновение ока! (пение, плеск, пляска, разметывание неуклюжих построек, забвение, разучивание ...)» (цит. по: Литературные манифесты, I, с. 80).

Эта генетическая мотивация конструктивного принципа остранения на всех уровнях речи и композиции сознавалась и Шкловским, прежде всего в его работе о бессюжетной технике монтажа, которую он выводит из семантического сдвига, а его, в свою очередь, — из перспективного смещения (Шкловский. О теории прозы, с. 178).

Анализу (разложению) на холсте цветовых и световых впечатлений на их основные элементы соответствует аналогичное разложение континуума впечатлений или повествовательной фабулы на мельчайшие единицы, которые при изолированном рассмотрении оказываются беспредметными и лишь при сочетании этих точек указывают на некий сюжет или предмет. Однако при этом не возникает никакой каузальной, эмпирически мотивируемой последовательности, в которой каждый элемент по своей внутренней логике сочленен с предшествующим или последующим элементом, а возникает впечатление одновременности равноценных элементов, четко разграниченных, разделенных семантическими разрывами. Таким образом, элементы (конструктивные единицы) оказываются, с одной стороны, ниже порога специфической конкретности, которая могла бы придать им самостоятельную значимость, с другой стороны, они вполне способны в определенной комбинации оказывать такое целенаправленное воздействие на ассоциации реципиента, что он сам в состоянии синтезировать или рекон-

---

[127] Как в литературе, так и в изобразительном искусстве в русской культуре 10-х годов существовала специфическая форма виталистического «космизма», объединяющего столь разнородные «школы», как символистов (прежде всего поэтику Белого), импрессионистических «наивистов» или «неопримитивистов» (Гуро, Низен, Матюшин, Каменский и др.), кубофутуристов (прежде всего группу «Гилея»), но также и раннее творчество Пастернака, Ахматовой, «Серапионовых братьев» и др. В качестве общего знаменателя для всех них можно принять интерес к поэтической передаче редуцированного, периферийного, дорационального взгляда на мир, находящего свой теоретический эквивалент в «гармонической» космической эстетике донаучного толка и в случае необходимости получавшего философское обоснование (достаточно подумать об общих теософских корнях Белого, Хлебникова, Кандинского и других).

струировать последовательность значений. В этом моменте импрессионистская эстетика восприятия и символистская теория внушения сходятся: в обоих случаях синтез предметности или заданного «настроения» происходит не на уровне сюжета как определимый сюжетный элемент, а только уже в восприятии реципиента.

От этой неоимпрессионистской позиции остается лишь один малый шаг до беспредметности, и М. Ларионов в своем «лучизме» теоретически обосновывает это тем, что мы никогда не видим самого предмета, а лишь сумму лучей, достигающих нашего глаза (Зданевич. Нат. Гончарова. М. Ларионов, с. 36–37).

Чем более спонтанно и непредвзято происходит акт восприятия, тем меньше и неопределенней его «предметное содержание», тем разнообразнее возможности интерпретации (Hofmann. Grundlagen der modernen Kunst, S. 65). Молодой Шкловский несомненно усвоил освободительный пафос «нового детского зрения» в контакте с Куль-

---

Одним из наиболее значимых теоретиков этой актуализированной «гармонической», «космической» эстетики был Михаил Матюшин, педагогическая деятельность которого — так же, как и деятельность Кандинского и Малевича, — оказала глубокое влияние на искусство и теорию искусства того времени и была существенным противовесом конструктивизму и урбанизму позднего кубофутуризма. См. об этом: Bowlt J. E. The «Union of Youth», p. 165-. Существенно прежде всего указание на охватывающую все искусства концепцию художника-поэта Матюшина, его «синтетизм», целью которого был методический симбиоз различных форм искусства, что объединяло его также с позицией Н. Кульбина и В. Маркова. Матюшин также искал конститутивные эстетические приемы и эффекты, находящиеся в созвучии с элементарными порядками космоса и — в противоположность урбанистически ориентированным кубофутуристам — следующие не принципу дисгармонии, а принципу космической гармонии. Эта область русского авангарда и ее философско-эстетические основания еще нуждаются в подробном анализе, который, однако, не входит в задачи настоящего исследования, поскольку в этом случае (как и при всякой «гармонической» эстетике) речь идет об эстетически-мировоззренческой системе, которая лишь на периферии касается футуристической эстетики остранения и ее формалистского теоретического эквивалента. См. об этом также: Матюшин М. В. Русские кубо-футуристы (с подробным введением Н. Харджиева); с. 136–138: Матюшин об «органически-природном» понимании искусства его женой, Еленой Гуро, находящемся в оппозиции к «вещизму» кубофутуристов. Это же относится к ярко выраженному интересу Гуро и Матюшина к музыке. Характерной для этой эстетики была борьба с конвенционально-прекрасным (антиэстетизм футуристов), за «живое», изначально «здравое», «органичное».

Относительно импрессионизма в живописи и литературе см. подробные библиографические сведения в изд.: Белецкий и др. (сост.). Новейшая русская литература, с. 77–78. Об «импрессионизме» Толстого ср. Мережковский. Толстой и Достоевский. I. СПб., 1901; Markov. Russian Futurism, p. 3-, 36- (прежде всего о наивизме); Тынянов. О Хлебникове, с. 291; ср. также Иванов-Разумник. «Футуризм» и «вещь», с. 22- (подчеркивает новый, детский взгляд на мир в произведениях Елены Гуро); Грифцов. Теория романа, с. 136–137 (о динамизации восприятия в современном романе, прежде всего у Толстого и Пруста, и ее связи с современной живописью; в этом смысле Белый и Пикассо также являются сравнимыми величинами). Кандинский (Текст художника, с. 10) описывает полусознательное состояние детского *зрения как степени*, предваряющей абстракцию, так же как и Белый в своем романе «Котик Летаев».

биным[128] и его «Студией импрессионистов», получив, таким образом, толчок к «оптической» ориентации раннего формализма (ср. прежде всего Шкловский. Третья фабрика, с. 48–49)[129].

3. Примитивизм и наивизм

Примитивистские тенденции западноевропейского искусства оказали в России гораздо более глубокое влияние не формалистскую теорию остранения потому, что они могли непосредственно опираться на те архаические «примитивные структуры мышления», которые в достаточной мере — хотя и в периферийной позиции — сохранились в России за пределами городской культуры.

Неопримитивизм, прежде всего в изобразительном искусстве, реализует рассмотренные выше в связи с эволюционной теорией Веселовского приемы актуализации, смысл которых заключается в том, чтобы представить городской «образованной публике» архаические, лишенные перспективы, смонтированные без соблюдения правил синтаксиса и алогичные формы мышления и изображения. Этот первичный эффект, который чисто эстетически действует за счет одного сдвига мыслительных структур, был все же углублен интенсивным изучением архаической, наивной, фольклорной техники не только самими художниками (Ларионовым, Гончаровой, Каменским, Бурлюком, Хлебниковым и др.), но и учеными в рамках обладавшей в России такими богатыми традициями фольклористики: открытие древнерусского искусства как для эстетического восприятия, так и для истории искусства, новый взгляд на византийскую и древнерусскую иконопись и фресковую живопись[130], в том числе и в преподавании в художественных академиях, бурное развитие дескриптивной фольклористики, вызвавшее множество успешных экспедиций, которые определили дальнейшую судьбу многих студентов (достаточно вспомнить молодого Р. Якобсона, П. Богатырева, но также и Кандинского[131], который тоже принимал участие в этнографических экспедициях), — вся эта деятельность переживала расцвет параллельно с художественным неопримитивизмом.

Знакомство с фольклористическим материалом обнаруживается не только в творчестве ранних футуристов, но и в первых работах формалистов, которые поначалу вообще не желали делать различия между народным и «высоким» искусством. Художники и

[128] Атмосфера, царившая вокруг Кульбина, очень хорошо может быть представлена по сборнику «Кульбин. Издание общества интимного театра» (СПб., 1912), в котором опубликованы статьи С. Судейкина, Н. Н. Евреинова и С. Городецкого.

[129] Пастернак Б. Черный покал, с. 39–44 (об импрессионизме).

[130] Теоретические работы по неопримитивизму: Шевченко А. Неопримитивизм. М., 1913; Марков В. Искусство негров. СПб., 1919; Он же. Принципы творчества в пластических искусствах. СПб., 1914. Об иконописи см. Грищенко А. О иконе как живописи. 1917; Он же. О связях русской живописи с Византией и Западом. М., 1913; Он же. Русская икона как искусство живописи. Как и почему подошли мы к русской иконе. — Вопросы живописи. Вып. 3.

[131] Кандинский. Текст художника, с. 21–22.

искусствоведы, объединившиеся вокруг журнала «Мир искусства», также принимали участие в открытии византийского и древнерусского искусства, правда, цели у них были иные, нежели у примитивистов-авангардистов: их интересовали прежде всего орнаментальные элементы древнего искусства, которые можно было использовать в декоративных целях, характерных для модерна. Именно эта «орнаментальность», культивировавшая атрибутивный, служебный характер художественной техники как «художественного ремесла», представлялась молодым примитивистам ошибочной. Очень ясно это противостояние обнаруживается в работе Д. Бурлюка «Галдящие "бенуа" и новое русское национальное искусство» (с. 11–12), в которой — правда, в явно полемической форме — авторитетный критик Бенуа (и сам Репин) упрекаются в том, что совершенно не понимают влияния иконописи и фресковой живописи (по Бурлюку — «национальной традиции»!) на современное искусство. Бурлюк характеризует эту традицию (фреска, лубок, икона) как один из трех факторов «нового искусства», к которому он причисляет 1) саму жизнь (витализм) и 2) Запад, Париж как столицу «современности»[132].

Примитивисты сознательно развили критическое отношение к цивилизации, характерное как мотивация искусства уже для символизма, радикально становясь на сторону «деревни», «Юга» (Кавказа), экзотики и Востока, а в историческом плане — допетровской Руси, и заходили при этом так далеко, что высказывались в пользу превосходства деревенской культуры над городской[133]. Разнообразны и формально противоречивы картины примитивистов, которые — как прежде всего Ларионов — в этой фазе (1910–1911) придерживаются стилевого плюрализма, позволяющего сталкивать в остранении самые противоречивые формальные программы (Зданевич, с. 34). В этом проявляется один из основных принципов «свободного творчества», наделяющий художника абсолютной спонтанностью — свободой, которую в это же время Кандинский радикально воплощает в совершенно неформальной манере (ср. его «Первую абстрактную акварель», 1910).

Те «принципы нового искусства», которые молодой художник Владимир Марков развивает в сборниках «Союза молодежи», содержат главные положения примитивизма, а тем самым и раннего формалистского витализма:

«Так хорошо быть диким, первобытным, чувствовать себя наивным ребенком, одинаково радующимся и самоцветному жемчугу и блестящим камешкам, чуждым и равнодушным к установившимся ценностям их» (Союз молодежи. Сб. 2, 1912, с. 5).

---

[132] В связи с историей примитивистской фазы футуризма ср. Markov V. Russian Futurism, p. 29-; Харджиев Н. Турне кубо-футуристов 1913–14 и прежде всего Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Лившиц подчеркивает национально-славянофильскую традицию раннего футуризма, которая проявляется, между прочим, также и в «сказовой» прозе так называемого «революционного романтизма» 20-х годов.

[133] И. Зданевич (Нат. Гончарова. М. Ларионов, с. 18–19) подчеркивает, что оба эти художника первыми в России навели мосты между «высоким» искусством и фольклором, что ранний футуристический «варваризм» все же существенно отличается от символистского «скифства», в техническом отношении опирающегося на живописный академизм Левицкого, Брюллова, Репина и Левитана, и резко контрастирует с ними своей орнаментальной «растекающейся раскраской».

Ю. Тынянов в своей статье о Хлебникове объявляет «ребенка и дикаря» новым поэтическим лицом, сразу смешавшим твердые нормы метра и слова (О Хлебникове, с. 289)[134].

Это освобождение от утилитарного контекста и связанного с ним конвенционального видения подвигает ранних футуристов и на то, чтобы организовывать выставки детского искусства, а также — параллельно этому и с тем же первично остраняющим умыслом — публиковать детские стихи и рассказы. Именно эти публикации демонстрируют далеко идущие конструктивные аналогии между детским языком и работающей в нем перспективой остранения и, с другой стороны, остраняющей семантикой «заумников»[135].

Крученых сам, как и Хлебников и другие «заумники», часто использовали в своих «заумных» стихотворениях приемы детской речи или афатической деформации фонетики — а кроме того и всей грамматической структуры, — включая их в качестве существенного компонента в свою «поэтическую грамматику»[136].

Согласно Маркову, свободное, креативно-самобытное творчество — всегда «искусство для себя», для которого зритель — совершенно второстепенный феномен, из-за чего и все направленные на построение иллюзии приемы оказываются уязвимыми. Однако вместе с направленностью на создание иллюзии на второй план отходит и субъективное авторское *Я*[137].

Сформулированная Марковым категория «красоты случайности» совпадает с западноевропейской программой фовизма, которая уже в 1906 году понимает искусство как «первичный акт» непосредственности в соответствии с «автономностью инстинктивного действия» (Hofmann, S. 260-). Та «неконструктивность» Востока[138] или первобытного и народного искусства, которую и Марков противопоставляет «конструктивности» западноевропейского классического канона, соединяет первичный эффект остранения алеаторического с гедонистическим витализмом, который обосновывает искусство как «полноту жизни» — исходя из реорганизации восприятия:

---

[134] Кандинский (К вопросу о форме, с. 61): «Практически целесообразное чуждо ребенку, он рассматривает всякую вещь глазами первооткрывателя, он еще наделен незамутненной способностью воспринимать ее как таковую».

[135] Крученых А. Собственные рассказы и рисунки детей.

[136] Об игровом характере модернистского искусства ср. Марков В. Принципы нового искусства, с. 6: «Игра заставляет нас забыть о прямом, утилитарном назначении вещей, и художник ... вправе играть всеми доступными ему мирами: — и миром вещей, и миром форм ... он вправе играть ими так же свободно, как дитя ...» Подобно тому как позднее Шкловский обосновывает принцип «ступенчатости» и «задержки» (см. ниже, с. 87–88), Марков также видит основы эстетической самоценности в изначальной потребности человека не идти, а танцевать, не говорить, а петь (с. 17).

[137] Подобно ранним формалистам, Марков также подвергает сомнению возможность подлинного выражения *Я* в чистой форме (Принципы нового искусства, с. 9), поскольку в спонтанности изначального творческого акта проявляются не индивидуальные черты отдельной личности, а коллективные универсалии креативности (с. 11).

[138] Иванов Вяч. Вс. Стихотворение Хлебникова «Меня проносят на слоновых», с. 156–171.

«Счастливое человечество будет иметь рецептуру радости ...» (Аксенов. Пикассо и окрестности, § 10).

«Культ молодости» раннефутуристической группы «Гилея» еще соединял экзистенциальную эмансипацию с конструктивной, витальный наивизм с эстетическим в карнавальной «театрализации жизни»[139], певцом которой еще до Маяковского был Василий Каменский[140].

«Ведь я знаю — Ему необходима вольная, широкая, многогранная, яркая, феерическая жизнь. Жизнь — Поэта Жизни. Жизнь — путешествующего бога с подарками ... Жизнь — Актера ... Театра для Себя по Евреинову. И для всей этой театрализации жизни — нужны большие средства ...» (Каменский В. Его-моя биография Великого Футуриста, с. 18).

«Гости Крыма! Будьте взрослыми детьми, возьмитесь за руки, идите к морю, идите в горы ... Радуйтесь. Смейтесь. Любите ... Главное — удивляйтесь больше, удивляйтесь всему на свете существующему чудесно, славьте вольнотворческие размахи, торжествуйте опьяненные яркоцветностью. Ждите от удивлений возрождения духа ...» (с. 166–167).

4. Принцип «деавтоматизации восприятия»

Остраняющий «вещизм» футуризма — как в его гротескной, так и в абстрактной эстетической реализации — был предвосхищен виталистическим сенсуализмом как западноевропейских фовистов, так и русских примитивистов и отсылает также за пределы футуризма к монтажной технике дадаизма и сюрреализма, создающей остраняющие объекты, с одной стороны, и к «новой предметности» конструктивистов — с другой[141].

Несмотря на различия в программах и практике, итальянский и русский футуризм 10-х годов объединяет убеждение, что задача искусства — вызывать удивление, чтобы противодействовать тем самым «автоматизации восприятия».

«Нашу заботу вызывает ... фатальное разрушающее воздействие времени, поражающее не только выразительность шедевра, но и его способность вызывать удивление ... Поэтому следует освободить язык от всех содержащихся в нем образных клише и бесцветных метафор, то есть почти от всего» (Marinetti, S. 75)[142].

Футурист борется за «полное обновление человеческого ощущения» (Marinetti. Op. cit., S. 119), которая поддерживается за счет постоянного контакта с новым, непредвиденным. Эту сенсибилизирующую функцию понимаемых

---

[139] Относительно критики «театрализации жизни» Евреинова см. ниже.

[140] Характерным для наивистски-архаистского культа молодости раннего футуризма «Гилеи» является, например, стихотворение В. Каменского «Весна в Крыму» (Девушки босиком, с. 52–54) с рефреном «будьте дети» или в том же сборнике стихотворение «Сердце детское». То же настроение в стихотворении Д. Бурлюка «Каждый молод, молод, молод ...» (В кн.: Дохлая луна. М., 1913, с. 75) или «Семеро» Хлебникова (там же, с. 49-) и т. д.

[141] Kellerer Chr. Objet trouvé und Surrealismus. Zur Psychologie der modernen Kunst. Ср. также: Каменский В. Его-моя биография Великого Футуриста, с. 148-.

[142] Manifeste des italienischen Futurismus. Цит. по: Der Futurismus: Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution. 1909–1918.

эстетически первичных актов удивления Шкловский принимает в ранней работе «Предпосылки футуризма» (1915) в качестве основы своей теории деавтоматизации, которая затем в работе «Искусство как прием» (1917) определяет функцию остранения: «Сейчас окаменели целые произведения, стеклянной бронею привычности покрылись для нас произведения классиков ...» (Шкловский. Предпосылки футуризма, с. 7).

Аналогично концепции деавтоматизации у Веселовского и Потебни, Шкловский понимает под «окаменением» в самом общем виде «отсутствие переживания», предполагая «словотворчество» в качестве средства возвращения способности к переживанию в языке. В этом моменте программы символистов, футуристов и ранних формалистов полностью совпадают:

«Слова умирают, мир вечно юн. Художник увидел мир по-новому, как Адам, дает всему свои имена. Лилия прекрасна, но безобразно слово лилия захватанное и "изнасилованное". Поэтому я называю лилию еуы — первоначальная чистота восстановлена» (Крученых. Декларация слова как такового, с. 64)[143]

Тем самым «трата переживания» в результате конвенционализации и привыкания соответствует «утрате действительности» «окаменевшим, окостеневшим» языком, что в свою очередь оказывает автоматизирующее воздействие на восприятие. Виталистический импульс (см. об этом ниже) раннего футуризма и критика прогресса позднего символизма сходятся в ранней концепции остранения Шкловского:

«Сейчас старое искусство уже умерло, новое еще не родилось; и вещи умерли, — мы потеряли ощущение мира ... мы перестали быть художниками в обыденной жизни, мы не любим наших домов и наших платьев и легко расстаемся с жизнью, которой не ощущаем. Только создание новых форм искусства может возвратить человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм» (Воскрешение слова, с. 13).

«Смерть вещей», вызванная потерей их «ощущения», вызванная «невнимательностью к вещам, к жизни», происходит в самом языке (Якобсон. Новейшая русская поэзия, с. 7):

«Когда-то говорили друг другу при встрече "здравствуйте"; теперь умерло слово — и мы говорим друг другу "асте"» (Шкловский. Воскрешение слова, с. 12–13).

Эта футуристически-формалистская «философия смены» (Шкловский. О Маяковском, с. 70) полностью совпадает с эволюционно-имманентным принципом остранения у Веселовского, принципом, который Шкловский в своих ранних работах распространяет на все акты восприятия[144].

---

[143] Цит. по: Манифесты и программы русских футуристов. Упреки, которые футуристы и ранние формалисты адресовали языку символистов, совпадают даже в терминологии с упреками символистов в адрес канонизированного до них языка литературы. В первую очередь Крученых (Новые пути слова, язык будущего смерть символизму. — Там же, с. 64-) критикует понятийность и «оскопление» символистского языка (ср. также Лившиц. Полутораглазый стрелец, с. 139–140; Markov V. Russian Futurism, p. 52–53).

[144] Шкловский. Искусство как прием; Он же. Литература и кинематограф, с. 11–12; Он же. Техника писательского ремесла, с. 9–10; Он же. О Маяковском, с. 65–66 (искусство — не метод мышления, а метод обновления восприятия мира).

Таким образом, «восприятие узнаванием» соответствует «понятийному мышлению» в понимании символистов: это мышление аффирмативно направляет внимание на константные свойства предметов восприятия и создает тем самым дистанцию между впечатлениями, полученными непосредственным опытом наивного восприятия, и опосредованными впечатлениями.

«Восприятия, множась, все механизируются, предметы, не воспринимаясь, принимаются на веру. Живопись противоборствует автоматичности восприятия, сигнализирует предмет. Но, ветшая, умирая, принимаются на веру и художественные формы» (Якобсон. Футуризм, с. 3).

В результате «новый взгляд на мир», свежее «мироощущение» занимают место идеологического понятия «мировоззрения», искусство больше не является «методом мышления», оно скорее метод «обновления ощущения мира», который, в свою очередь, гарантируется лишь изменением (остранением) формы (Шкловский. О Маяковском, с. 68)[145].

Художественное восприятие — это такое, при котором «переживается форма» (Эйхенбаум. Теория «формального» метода, с. 125), однако это восприятие формы — не «психологическое понятие», оно конституирует форму как нечто конкретно-динамическое, которое уже в себе — без всякой корреляции — содержательно (там же). Здесь ясно проявляется связь между символистской категорией конкретной наглядности (ср. выше теорию «образа») и футуристически-формалистской категорией «самоценности» формы. При этом уже в ранних работах Шкловского обозначился существенный сдвиг акцентов по сравнению с футуристической программой: тезис Крученых, согласно которому новые слова дают новый взгляд (Манифесты, с. 68–70), превращается в раннем формализме в необратимую детерминацию жизни искусством, нового переживания — остранением, организующим произведение искусства в качестве рецептивно-эстетической предпосылки «изнутри»[146].

5. Остраняющий принцип новизны и эпатирующего нарушения нормы в футуризме

Центральное в программе футуризма понятие «новизна», или «обновление» совпадает с ранним, широким толкованием формалистского понятия остранения: Аксенов справедливо связывает в своей работе о Пикассо (Пикассо и окрестности, § 21) современное отождествление «новизны» и «эстетичности»

---

[145] Примечательно, что ранние формалисты толковали понятия мировоззрения, или взгляда на мир буквально, как зрительное восприятие, поскольку представляли себе новый взгляд с точки зрения художника, работающего в области изобразительного искусства и общей чувствительности творческого человека. Ср. в связи с этим презрительные замечания Медведева (Формальный метод в литературоведении, с. 61–62), который утверждает, что формалисты заменили мировоззренческие аспекты «форм видения» простой категорией психологии восприятия «зримость» (с. 70).

[146] Ср. в связи с этим почти дословное совпадение у Шкловского (О поэзии и заумном языке, с. 13-).

с традицией эстетики маньеризма, которая подобным же образом определяет художественное негативно, тавтологично. В этом смысле категория новизны, «неожиданности», «эксцентричности» (ср. Пикассо и окрестности, § 16) является чисто относительным понятием, описывающим различие между ожиданием и предложением, контекстом и текстом, нормой и отклонением, утверждением и протестом. Оно замещает понятие прекрасного (как субстанциального понятия), как и понятие «идейности», т. е. тематико-содержательного определения искусства[147].

Тем самым эстетическое определяется через его разрушающее форму действие, через первичное остранение «изящного, героического, академического, гармоничного, симметричного и т. д.» (Carrà C. Krieg-Malerei. — In: Der Futurismus, S. 237-). Синхронный реляционизм этой эстетики остранения основан на диахроническом релятивизме:

«Новое искусство покончило со статическими формами, покончило и с последним фетишем статики — красотой ... Изживание статики, изгнание абсолюта — главный пафос нового времени ... Негативная философия и танки, научный эксперимент и совдепы, принцип относительности и футуристический "долой" рушат огороды старой культуры. Единство фронтов изумляет» (Якобсон. Футуризм, с. 3).

«В искусстве все — конвенция, и истины вчерашнего дня для нас сегодня — сплошная ложь» (Die futuristische Malerei — Technisches Manifest, 1910, S. 40) — откуда следует, что все, создавшие новое, «были футуристами своего времени» (с. 42). Новизна задает степень дифференцирующих свойств, которая вообще делает возможной эстетическую оценку реципиентом, провоцируя ее в нем первичными эффектами.

Чем шире оказывается эта апофатическая дефиниция эстетического, тем яснее обнаруживается отождествление «новизны» и «остранения», но вместе с тем и сильнее борьба против эстетической изоляции эстетического или эстетического восприятия от цели более высокого порядка — сенсибилизации или витализации человека в целом[148].

Таким образом, антиэстетицизм футуристов и формалистов направлен не против автономии эстетического, а против его изоляции[149] и догматического определения через абсолютно установленные правила вкуса. Сюда же относится защита Кандинским «отвратительного» как «внутренней красоты», принципиально нарушающей нормы «внешней красоты», т. е. общепринятого вкуса:

---

[147] Характерен для этой позиции выпад Д. Бурлюка против традиционной эстетики содержания в его программной полемической работе «Галдящие "бенуа" и новое русское национальное искусство» (с. 12): «Нет определенного понятия: красота ... есть единственный путь: "есть ли искание новизны"? ... надо быть смелым и в искании, и в отрицании ... надо бояться авторитетов ... надо ненавидеть формы, существовавшие в искусстве до нас!»

[148] Аксенов (Пикассо и окрестности, § 8–9) высказывается против границы между прекрасными и отвратительными явлениями в жизни и против понятия прекрасного вообще: «Нет прекрасных предметов — есть искусство».

[149] Шкловский (Воскрешение слова, с. 9, и прежде всего Предпосылки футуризма): «Искусство заключено в выставки, в особенные, дорогие книги и сепарированные от жизни ... обратилось в какую-то слишком нарядную игрушку, которой нельзя играть ...»

«Слушатель часто ощущает себя действительно оскорбленным, потому что его, словно теннисный мяч, постоянно перебрасывают через сетку, разделяющую две враждующие партии: партию внешне прекрасного и партию внутренне прекрасного. Это внутренне прекрасное — прекрасное, которое, отказываясь от привычного прекрасного, следует императивной внутренней необходимости» (Kandinskij. Über das Geistige in der Kunst, S. 48–49).

Правда, Кандинский говорит в данном случае о «внутренней необходимости», которая должна порвать с конвенционально-прекрасным (расхожими нормами вкуса)[150], однако совершенно не считает, что одного только наличия диссонанса достаточно для появления эстетического: это различие существенно для доминирующей в раннем футуризме, а также канонизированной в редукционистской модели Ф 1 презентации чистой апеллятивной функции искусства как произведения искусства:

«Футуризм почти не приносит новых живописных приемов, широко пользуясь методами кубистическими. Это не новая живописная школа, а скорей новая эстетика. Самый подход к картине, к живописи, к искусству меняется. Футуризм дает картины-лозунги, живописные демонстрации. В нем нет отстоявшихся, выкристаллизовавшихся канонов» (Якобсон. Футуризм, с. 3).

Произведение искусства как чистая демонстрация самого себя может быть реализовано либо как чистый объект остранения («великая реалистика» Кандинского), либо как саморепрезентация или опредмечивание используемых приемов («великая абстракция» Кандинского). При этом ранний футуристический «вещизм» выступает — как это еще предстоит показать — в двух трансформациях, существенных для формалистской теории остранения. Обе могут быть мотивированы — первично-комично или всерьез — как гносеологический «эксперимент», подобно тому как эпатирующая агрессия, «пощечина общественному вкусу» (Marinetti. Technisches Manifest, 1909, p. 33), будучи не рукоприкладством, а эстетической провокацией, через смех побуждает к рефлексии[151].

---

[150] Ср. в связи с этим тезисы итальянских футуристов, в том числе утверждение Карло Карра, что произведение искусства не может существовать без деформирующего элемента (Der Futurismus, S. 240-).

[151] Публике не мог не броситься в глаза контраст футуристической эпатажности и по-прежнему доминирующей «эстетической позиции», которая была выработана символизмом. Символистскому мироощущению был присущ в том числе апокалиптический пессимизм и то настроение конца мира, которое Крученых критикует и пародирует в своей работе «Апокалипсис в русской литературе». Крученых обращается против статьи Андрея Белого с тем же заглавием (написана в 1905 году, опубликована в: Луг зеленый. М., 1910). Антисимволизм Маяковского направлен прежде всего против типичного для символизма «образа поэта», при этом Маяковский неоднократно остраняет принятую риторическую фигуру скромности и captatio benevolentiae, заменяя ее агрессивным самовосхвалением и эксгибиционизмом (Markov V. Russian Futurism, p. 63–64: «immodesty formulas»). Типичным примером футуристического остранения норм поэтической биографии является «Его-моя биография Великого (sic!) Футуриста. 7 дней предисловий» (М., 1918), где самовосхваление сочетается с яростной хулой на публику (с. 22–26). Ср. Hansen-Löve A. Die antiapokalyptische Utopik des russischen Futurismus, S. 319-.

Наряду с ошеломлением публики, используемым «инструментально», в пропагандистских целях, футуристический эпатизм как приобрел эстетическую самостоятельность, так и был усвоен в качестве экзистенциальной позиции: раскрашивание лиц, абсурдные карнавальные костюмы, скандальные выступления и нападки на публику, даже потасовки со стражами порядка становятся в качестве эстетических действий столь же самоценными, как и хеппенинг в современном смысле, или же воплощаются в экзистенциальном и тематическом плане в привычных литературных жанрах в качестве позиции остранения.

Широко известная «желтая кофта» Маяковского, клоунский костюм Каменского, разрисованное лицо Давида Бурлюка, грим, цилиндры и лорнеты — все это было витальным актом, а также демонстрацией нового понимания или же оценки искусства, устранявшими тем самым непосредственность чистой художественной акции[152]! Это противоречие между требованием спонтанной непосредственности и отрефлектированной демонстрацией эстетической «условности», опирающейся на стоящие за ней конвенциональные художественные категории и жанры, в сознательно острой форме проявляется у футуристов: ведь нападки на публику могут расцениваться в качестве «эстетической акции» только в том случае, если публика (после первого шока), опираясь на свои знания, понимает подлинную цель остранения (например, классическую инсценировку) и уже тем самым релятивирует ее. «Образованная» публика была уже настолько «искушена», что во многих случаях не спешила уходить с возмущением, а наслаждалась выходками футуристов как театрально-эстетическим феноменом, приправленным прелестью зрелища «для тех, кто понимает». Именно эта привлекательность — а совсем не примитивное «оскорбление» — была целью футуристов.

Этот чрезвычайный интерес футуристов к реакции публики, к «рыночным законам» publicity[153], к полемическим столкновениям с критиками и теоретиками искусства объясняется новым сознанием авангарда, основанным на эстетике восприятия, поскольку авангард увидел в публике непосредственный «инструмент» своего творчества. Отсюда и вполне понятный интерес футуристов к моде, которая также эволюционирует исключительно по закону «автоматизации восприятия», оказываясь тем самым — очень упрощенной — моделью эволюции искусства. Моду и искусство объединяет борьба за первичные эффекты, за эпатирующее ошеломление, за «ощутимость формы»[154].

---

152 Ревитализация витальной, чувственной «непосредственности» эстетического процесса вполне осознанно входила в деятельность футуристов, ср. в особенности у Аксенова, Пикассо и окрестности, § 29 (критика спонтанности творческого акта и фовистского жеста псевдобесформенности).

153 Ср. в связи с этим ниже, рефлексологическую программу Эйзенштейна.

154 У ранних футуристов было тонкое чутье опасности, заключавшейся в том, что их радикальный эпатизм и художественная революция могут быть релятивированы путем включения в качестве законной составляющей в традицию искусства, то есть «извинены» в качестве исторического эпизода, как это делает, отчасти, К. Чуковский в своих статьях о футуристах. Ср. в связи с этим Кульбин. Кубизм, с. 214, где он критикует даже статью Аполлинера о Пикассо как историческое оправдание. Не менее презрительно высказывается Кульбин и против релятивизации эпатической серьезности авангарда, которую сводят к своего рода арлекинаде (с. 215). — О рецептивно-

Эта фундаментальная карнавальная позиция не могла не оказать влияния на молодого Шкловского, бывшего учеником Кульбина[155], и задала тот скандалистский тон, который лежал в основе стиля Шкловского, как и других формалистов.

Следует, однако, указать и еще на одну связь: карнавальная художественная деятельность футуристов, достигшая кульминации в турне 1913–14 года, должна также рассматриваться в общей линии развития сценического остранения авангардного театра 10–20-х годов.

В качестве задачи варьете[156] Маринетти указывает необходимость «постоянно выдумывать новые возможности шокировать зрителей» и тем самым «быть тиглем, в котором выплавляется новая чувственность», «кипящим котлом всякого хохота, кривляний и гримас» (Das Varieté, 1913, S. 171).

«Бессюжетность» варьете стала жанрообразующей моделью сценического монтажа для «высокого театра», а в футуристических выступлениях в кабачках (в знаменитой «Бродячей собаке» и др.), кроме того, и социально-художественным феноменом. И в этом отношении русские футуристы опередили кафе дадаистов «Вольтер» в Цюрихе[157].

6. «Беспредметность» и «овеществление»

Постепенная эмансипация художника Нового времени от иконографического заказчика происходит по мере того, как вследствие секуляризации эстетического сам художник становится ответственным за мотивацию или легитимацию своей деятельности. Последними осуществили художественную сублимацию этой «предоставленности самому себе» в результате глубокого, негативно интерпретируемого отчуждения между художником и обществом (заказчик, публика) в качестве позиции остранения символисты. Следующие за ними примитивисты, абстракционисты, кубофутуристы, конструктивисты и др., напротив, постулировали это отсутствие заказа как освобождение, как призыв к «самозаказу», который, правда, — чтобы быть пригодным для коммуникации — нуждается в постоянной самоинтерпретации и теоретической предварительной информации публики и критики: «произведение искусства, возникшее без заказа, в поисках оправдания обращается к рефлексии» (Hofmann. Grundlagen der modernen Kunst, S. 23), интерпретация становится неотъемлемой, конститутивной составляющей эстетической коммуникации, поскольку без нее оказывается невозможным определение адресного контекста или фона, на котором должно происходить восприятие, а тем самым и опознание отклонения от кон-

---

эстетической механике моды и publicity см. Шкловский. Сегодня; Харджиев. Турне кубо-футуристов, с. 351-, 410; Аксенов. Пикассо и окрестности, § 33 (деавтоматизация и «закон повторимости»).

155 Ср. «Жизнь искусства», 406 (1920) и 273 (1919); «Книжный угол», 8 (1922), с. 38–41; Шкловский. Третья фабрика, с. 48-; Striedter. Einleitung. — In: Texte der russischen Formalisten, I, S. XV–XVI.

156 Ср. в связи с этим ниже, о формалистской теории театрального и сценического остранения.

157 Основательное сравнительное исследование о соотношении русского футуризма и западноевропейского дадаизма еще предстоит провести, поскольку в имеющихся работах рассматривалась либо одна, либо другая сторона.

текста и фона. В результате художник становится своим собственным комментатором, пропагандистом и «мотиватором», прилагающим к своим произведениям — словно «инструкции» — теоремы, которые либо сопровождают коммуникацию (например, в виде предисловий, докладов, анализа, бесед, экспозиций, критики и т. д.), либо реализуются имманентно, 1) как вмонтированный остраняющий комментарий или 2) как конструктивный принцип, возводящий себя в ранг основного предмета презентации. Эта эстетизация или даже конструктивная ассимиляция интерпретации в дальнейшем ведет, однако, к полной переоценке отношений между эстетической теорией и практикой и поднимает тем самым аналитико-интерпретативный акт на один методологический уровень с синтетически-творческой реализацией: это методологическое взаимопроникновение достигло уникальной исторической интенсивности во взаимообусловленности между эстетической практикой 10–20-х годов и формалистской теорией, интенсивности, действующей столь глубоко, что изолированное рассмотрение каждой из указанных областей неизбежно ведет к искажению синхронной коммуникативной ситуации[158].

Антимиметический имманентный подход ранней формалистской модели редукции восходит к разрыву абстракционистов с аффирмативной эстетикой подражания. «Подрыв миметических языковых средств» (Hofmann. Grundlagen der modernen Kunst, S. 162) в качестве латентной тенденции прослеживается вплоть до Ренессанса; тем не менее явление абсолютной беспредметности в первых абстрактных произведениях Кандинского, Малевича, Ларионова и других около 1910 года было прорывом, сопровождаемым всеми атрибутами обнажающего акта остранения.

«В XX столетии живопись впервые последовательно порывает с тенденциями наивного реализма. В XIX столетии картина обязывается передать перцепцию, художник — раб рутины, опыт житейский и научный сознательно игнорируется им» (Якобсон. Футуризм, с. 2).

---

[158] Так, например, Матюшин (как и Кандинский и Малевич) пытался подкрепить художественную практику научными теориями и пропагандировать педагогическими приемами: здесь также обнаруживается явная связь между всего лишь первичной сенсибилизацией и следующей из нее интеллектуализацией рефлектированного «взгляда на мир» (ср. Матюшин. О книге Глеза и Метценже Du cubisme), нового восприятия пространства (К истории русского авангарда, с. 132–133) на основе «нового органического мироощущения». Ср. об этом его теоретическую работу «Опыт художника новой меры» (в кн.: К истории русского авангарда, с. 159–187), где он уравнивает новое видение действительности художником с видением ученого. Новое восприятие пространства современного художника противоречит автоматизированному восприятию обыденного человека (с. 160) и его перспективе: художник учит обычных людей видеть (с. 172), он раскрывает внутренний мир всего видимого и воплощает то, что не видит обычный глаз (с. 174). Ср. в связи с этим далее: Детство и юность Казимира Малевича: Главы из автобиографии художника. Подготовка текста, предисловие и примечания Н. Харджиева. — В кн.: К истории русского авангарда, с. 87-; о возникновении и значении понятия «супрематизм» (с. 95) и интересе Малевича к психологии и физиологии восприятия как факторам эстетического восприятия (с. 96), лежащим в основе его «живописной диагностики».

В результате антимиметическое искусство выступает прежде всего как «обличение» действительности, поскольку художественный прием, освобожденный от своей наследственной иллюзионистской функции, предстает как таковой, как бы в «обнаженном» виде.

Согласно Малевичу, тем самым все предметное в искусстве разоблачается как кулиса, подлинная действительность остается невидимой, поскольку предметное искусство не может в нее проникнуть (Malevitcsh. Suprematismus, S. 216). Этот акт обнажения, в результате которого внимание переключается с предмета к форме или «конструкции», к тому, как сделано произведение искусства, полностью совпадает с более поздней формалистской дефиницией обнажающего акта остранения, нарушающего или разрушающего благодаря сенсибилизации образную идентификацию (S. 57–58). Однако в то время как ранние формалисты в этой переориентации восприятия на «конструкцию» видели в первую очередь феномен психологии восприятия, для первых абстракционистов борьба против отождествления предметности и реальности была гносеологическим вызовом. Малевич говорит об истине, согласно которой предмета как действительности не существует (S. 189–190), и о том, что художник должен освободиться от должности рабочего сцены, как и от попыток приспособить свою нервную систему к передаче явлений, которые принимают за действительность (S. 215–216).

В супрематизме Малевича обнаруживается тот же пафос «нового зрения», что и в предшествующем примитивизме, то же стремление к очищению конвенционализированного восприятия переживанием беспредметности (S. 21–22).

Саморепрезентация конструктивного приема в абстрактной картине — следствие его радикальной демотивации и освобождения от контекста, поскольку исчезают как Я, так и иконографическая программа в качестве внехудожественных детерминант. Абстрактная картина или поэтическое произведение уже потому действовали как остраненный объект, что они провокационно демонстрировали свою автономию в отношении окружающего утилитарного, прагматического миропорядка. В этом смысле Малевич характеризует беспредметность как остраняющую ликвидацию целесообразного мира, или предметно-практического мира (с. 41), в котором бытие господствует как практическая идея, воплощенная в разуме и утилитарном принципе экономии. Теоретики ОПОЯЗа также интерпретировали «беспредметный язык» заумников как отрицание практических функций коммуникации, аналогично сформулированной Малевичем оппозиции супрематизма и прагматизма[159].

Знаменитый тезис Малевича, согласно которому для художника реальность находится не в природе, а на поверхности картины, точно соответствует раннему формалистскому взгляду, в соответствии с которым картины — не окна в другой мир, а вещи (Шкловский. Литература и кинематограф, с. 7–8).

Супрематический квадрат Малевича — чистый объект остранения, поскольку он как нулевая форма представляет собой конечный пункт интеллектуального эксперимента, возводя сам остраняющий принцип беспредметности в предмет

[159] Подобно тому как Малевич объявляет прагматизм причиной войны и смерти (с. 46), Шкловский делает из автоматизации восприятия вывод об окостенении общества и агрессии. Антиэкономизм Шкловского также находит ясные соответствия в программе Малевича.

картины или картину — в ранг предмета. В этом смысле Шкловский с полным правом характеризует супрематизм как «идейную живопись»:

«... художники, часто думая, что решают чисто живописные проблемы, не решают их, а только показывают, и вот получается живописная алгебра, т. е. "несделанная картина" — вещь по существу прозаическая. К такому живописному символизму приходится отнести школу супрематистов. Их картины скорее заданы, чем сделаны. Они не организованы с расчетом на непрерывность восприятия ... По существу это "идейная живопись"» (Шкловский. О фактуре и контр-рельефах)[160].

Однако Шкловский отказывает сведенному к апеллятивной функции супрематическому произведению в способности вызывать специфические «ощущения формы», без которых не может быть эстетического восприятия или оценки. Супрематические картины потому «прозаичны», что они вызывают не чувственную, а интеллектуальную реакцию: однако ощущение формы возможно только тогда, когда мы можем воспринимать предмет (Шкловский. Ход коня, с. 90-). По этим высказываниям молодого Шкловского ясно видна явная ориентация раннего формализма на эстетику восприятия и сенсуализм.

Пионерская работа Вильгельма Воррингера[161] «Абстракция и вчувствование», вызвавшая после своей публикации в 1908 году в Мюнхене значительный интерес и в России, должна была быть известна как абстракционистам, так и ранним формалистам. Выдвинутое Воррингером противопоставление стремления к абстракции и стремления к вчувствованию основано — в удивительном соответствии с формалистской интерпретацией — на оппозиции, в которой абстракция выполняет как первично-деконтекстуализирующую, так и вторично-конструктивную функцию остранения.

Первично-остраняющее действие абстракции связано со стремлением «освободить отдельный объект от его связанности с другими вещами и зависимости от них, вырвать его из потока событий, сделать абсолютным» (Worringer. Abstraktion und Einfühlung, S. 33, 29). Что же касается вторичного остранения, то тут действует «потребность покоя, стремление изъять отдельные вещи из их произвольности и кажущейся случайности и увековечить путем приближения к абстрактным формам» (S. 29). Совершенно в духе возникающего как раз в это время неопримитивизма Воррингер устанавливает «каузальную связь между примитивной культурой и высшей, чистейшей конструктивной художественной формой» (там же), поскольку у первобытного человека «сильнее всего своего рода инстинкт к "вещи в себе"» (S. 30). И именно эта вещь в себе является «деавтоматизированному сознанию», которое оказывается возможным благодаря сдвигу перспективы и выходу из нового прагматизма в архаический, наивный, патологический взгляд на мир. «Стремление к вчувствованию», или «эстетика вчувствования» основаны на новом индивидуализированном сознании, идентичность которого восходит к созданному гуманистами образу человека античной Греции и персоналистически трактует эстетическое наслаждение как удовлетворение «потребности в самодеятель-

---

[160] Ср. то же: Шкловский. Ход коня, с. 101–107.

[161] Ср. примечание у В. Маркова (Принципы нового искусства, с. 24): W. Worringer, Abstraktion und Einfühlung, рус. изд. СПб., 1912. О влиянии Воррингера ср. также у Медведева (Формальный метод в литературоведении, с. 13–14), где речь идет в общем виде об «искусствоведческом формализме» в Германии, т. е. о Фидлере, Гильдебранде, Майере-Грефе, Риглере, Вёльфлине и Воррингере; конкретно о Воррингере см. с. 20–21, 62–63 и 71–72 об идеологической мотивации беспредметности у Воррингера.

ности» (S. 26). Именно эта, уже выявленная Веселовским как «индивидуализация», субъективизация миметически-иллюзионистской эстетики вчувствования создает фон для «стремления к абстракции», которое не только подавляет стремление к вчувствованию, но и ставит под вопрос стоящее за ним «доверительное отношение между миром и человеком» (S. 27). Отлучая «стремление к подражанию» не только от эстетики, но и от художественно-исторического натурализма, Воррингер смещает форму и непосредственно связанное с ней «эстетическое воздействие» (S. 42) в центр абсолютного желания искусства (Алоис Ригль), которое он отождествляет — по крайней мере для современности — со стремлением к абстракции. Это понятие формы, толкуемое в духе Канта исключительно как «эстетическая категория», оказывается столь близким понятию формы раннего формализма именно потому, что оно находится в оппозиции к содержанию и к индивидуальной идентификации вчувствования. Выражаемая Воррингером «критика искусства, сводящего формальные средства до деградированного состояния носителя, находящегося за пределами эстетического воздействия литературного содержания[162] и тем самым лишающего их своей сути» (S. 42–43), полностью совпадает с формалистской критикой детерминации эстетического поддающимся пересказу содержанием. И критическое замечание Воррингера, согласно которому «до сих пор художественные явления никогда не объяснялись из себя самих, а только из других явлений» (S. 66), также находит дословное соответствие в ранних сочинениях формалистов[163].

Абстракция предметно-нарративного обуславливает конкретизацию конструктивного, выступающего в качестве объективного предмета восприятия (прежде всего чувственного). Понятие «конкретного искусства»[164] как синоним «абстрактного» подчеркивает именно эту конкретизацию системы приемов в виде «интранзитивного» объекта ощущения. Этот процесс «овеществления творческих средств» (Hofmann. Grundlagen der modernen Kunst, S. 291–292) определяется сегодня многочисленными искусствоведами как остранение в уз-

---

[162] Очень четкие формулировки у Аксенова (Пикассо и окрестности, с. 48), у которого речь идет о критике формалистами «литературщины» или чисто тематическо-идеологической интерпретации искусства на примере понимания Пикассо Бердяевым, для которого Пикассо служит лишь «поводом» к развитию собственных эсхатологических идей и критики культуры. Ср. в связи с этим очень подробно Грищенко А. «Кризис искусства» и «современная живопись»; эта работа появилась как реакция на выступление Бердяева о «кризисе искусства».

[163] Ср. Якобсон. Новейшая русская поэзия, с. 30–31.

[164] В первом номере журнала Гуальтиери ди Сан Лазаро «XX^{e} siècle», вышедшем в Париже в 1938 году, Кандинский впервые объяснил, почему он также называет свое искусство «конкретным», после того как понятие «конкретного искусства» было введено и теоретически обосновано ван Дусбургом, Арпом и Билем в 1930–36 годах (Kandinskij. Essays über Kunst und Künstler, S. 207–208): «Так наряду с "миром природы" возникает новый "мир искусства" — столь же реальный мир, конкретный. Поэтому лично я предпочитаю называть так называемое "абстрактное" искусство конкретным» (с. 215). Понятие «конкретности» в рамках Ф 1 может быть наиболее тесно сближено с понятием «вещизма» в футуристическом смысле, а также с понятием «фактура». Выведенное в пражском структурализме из феноменологии Гуссерля и Ингардена понятие «конкретизация» находится — со всеми своими разновидностями — в тесной связи с формалистской теорией остранения, *нашедшей продолжение* в чешском принципе aktualizace.

ком смысле. При этом они ссылаются прежде всего на четкие формулировки Кандинского в работе о форме (К вопросу о форме, с. 57):

«Рассматривая ту или иную букву этих строк не привычными к ней глазами, то есть не как привычное обозначение части слова, но прежде всего как вещь, читатель увидит в ней помимо выполненной людьми практически целесообразной абстрактной формы, являющейся постоянным обозначением определенного звука, еще телесную форму, совершенно самостоятельно оказывающую определенное внешнее и внутреннее воздействие, независимо от названной выше абстрактной формы ... буква воздействует. И, как было сказано, двояко: 1) Буква воздействует как целесообразный знак; 2) Она действует вначале как форма и затем как внутренний голос этой формы самостоятельно и совершенно независимо».

Кандинский совершенно ясно отделяет здесь интранзитивность овеществленного восприятия от транзитивно-прагматического контекста, выводя это восприятие из остраненной перспективы непосредственно-наивного, спонтанного зрения[165].

Если быть последовательным, то эта остраняющая беспредметность объективной «предметности» ведет к овеществлению субстрата и его структуры: точно так же, как в эстетическом восприятии стул, кровать, стол утрачивают целесообразность, становясь образами пластических ощущений (Малевич), отныне и линия становится вещью, «обладающей таким же практически-целесообразным смыслом, как и стул, колодец, нож, книга. Поэтому, если на картине линия освобождается от назначения обозначать вещь и сама начинает функционировать в качестве вещи, ее внутреннее звучание не приглушается никакой побочной ролью (как это еще было в импрессионизме) и достигает своей полной внутренней силы» (Кандинский. К вопросу о форме, с. 32)[166].

Согласно Якобсону, этот процесс ведет к перемене «установки на природу» на «установку на выражение», выражение, которое Якобсон без изменения переносит на определение «поэтического языка» в своем исследовании о Хлебникове (Новейшая русская поэзия, с. 30).

«Линия, плоскость сосредоточивают на себе внимание художника, они не могут исключительно копировать границы натуры ...» (Футуризм, с. 2–3).

При таком взгляде совпадает овеществление и обнажение приемов, благодаря чему супрематисты окончательно освобождаются от рабства вещей (Шкловский. Ход коня, с. 99).

---

[165] Следует подчеркнуть, что Кандинский видит центр тяжести искусства не в области «формального», а исключительно во внутреннем стремлении («содержании»), т. е. акцент приходится на экспрессивное, на переживание (Взгляды назад, с. 35–36). Правда, понятие «формального» выполняет у Кандинского в значительной степени полемически-критическую функцию и обозначает как «внешняя форма» (!) противоположность по отношению к «внутренней необходимости», отсутствующей в любом произведении эстетицистского искусства.

[166] Кандинский (О точке, с. 2-) ясно соединяет опредмечивающее = остраняющее восприятие с деавтоматизацией зрительного восприятия («привычный глаз ... притупленное ухо собирает слова и механически переливает их в сознание ...»). Ср. также Кандинский. О линии, с. 2.

В работе о форме (К вопросу о форме, с. 54–55) Кандинский уравнивает в правах два разнонаправленных движения «интранзитивизации»: 1) вычленение приемов из контекста (= опредмечивание), которое он именует «великой абстракцией», и 2) вычленение из контекста привычных, прагматических связей любого предмета, которое он именует «великой реалистикой». Оба направления могут, по Кандинскому, реализоваться как изолированно, в своей исключительности, так и — это предоставлено каждому отдельному художнику на его полное усмотрение — в свободном соединении, поскольку оба они ведут к единой цели (с. 55), хотя современность и утратила классический идеал «баланса обоих направлений» (там же).

7. «Великая реалистика» — теория остраненного объекта

Опредмечиванию приемов в абстрактном искусстве противостоит эстетизация предметов, их превращение в объекты конструктивного восприятия. «Нулевой точкой» натуралистического мимесиса является не фотография, поскольку она все еще репродуцирует — пусть даже и с усиленной аутентичностью, — пределом и снятием натурализма является голая демонстрация самого объекта, отказ от какого-либо имманентного структурирования. Этот найденный объект становится эстетическим фактом уже благодаря только тому, что он извлечен из практического контекста, акцентуирован, изолирован. Художник отказывается от того, чтобы формовать аморфную массу (например, масляную краску), превращая ее в заместитель «чего-то другого» предметного, воображаемого; он распускает действующую со времени Ренессанса «материально-гомогенную формальную связку живописи» (Hofmann. Grundlagen der modernen Kunst, S. 54), переходя к прерывистой, дискретной презентации. Реальные предметы предстают либо изолированными, как остраненные объекты, вызывающие ощущение различия в условиях нового, непривычного контекста, или же они слепляются в контрастный монтаж.

Образцы этого «искусства объекта» были заданы Дюшаном в Париже, где он выставил свои ready-mades; параллельно с ним в Петербурге Иван Пуни уже в 1910 году выставляет свои остраненные объекты (см. об этом: Вещь, 1, с. 18–19), а в 1912 году Ларионов — трехмерные коллажи. Всех их объединяет презентация «фактов без искусства», т. е. без традиционных трансформаций материала как искусства — в противоположность «искусству без фактов» (Рескин) абстракционистов.

Первичная деконтекстуализация реализма также приводит к возникновению нового видения: «Именно благодаря этому роду обнажения знаковой конвенциональности вещей освобождается поле зрения для нового сознания вещей, так что в конечном итоге весь мир восприятий представляется нам странным и абсурдным» (Hofmann. Grundlagen der modernen Kunst, S. 51)[167].

---

[167] См. сжатое изложение проблемы у Зигфрида Шмидта (Schmidt S. J. Ästhetische Prozesse — прежде всего раздел «Искусство как действительность — действительность как искусство», с. 20-).

Антиэстетический эксперимент — будь то в абстрактном, будь то в реалистическом варианте — в конечном счете обнажает полную зависимость эстетической оценки от контекста восприятия, нормативный характер которого как раз и утверждается его нарушением; и в тех случаях, когда в раму заключен абсолютно белый холст, «нулевая позиция» подтверждает господство системы. Такой нулевой позицией в равной мере является и супрематический квадрат Малевича, и ready-made Дюшана, и objet trouvé сюрреалистов.

Первичный акт остранения осуществляется исключительно на границе между прагматической реальностью и реальностью, которая объявляется художественной посредством демонстративного акта оценки, однако без «подыгрывания» со стороны располагающего соответствующей предварительной информацией реципиента эстетический процесс, охватывающий порождение и восприятие в рамках единого коммуникативного акта, происходить не может. «Наивный зритель» здесь неуместен, да на него никто и не рассчитывает[168].

Коллаж[169] объединяет принцип остранения первичного контрастного монтажа с принципом остранения реалистики, принципом, который обнажается имманентно произведению через столкновение с абстрактными элементами. В этом взаимном остранении абстракции и реалистики, овеществления и распредмечивания, репрезентации и презентации, трансформированных и цитированных элементов в одном произведении искусства как целом наглядно демонстрируется декларированное Кандинским тождество реалистики и абстракции. В этом взаимодействии прочерченная линия становится вещью, а (цитируемый) объект, вычлененный из контекста, — абстрагируемым структурным феноменом, в котором конструктивная функция одерживает верх над прежней, прагматической.

---

[168] Понятие реалистики у Кандинского (К вопросу о форме, с. 26-) направлено против любой «слащавой красоты», «одаривающей ленивый телесный глаз привычным удовольствием» (с. 27). Радикальный отказ Дюшана от привычной живописной формы был также, что примечательно, рассчитан как интеллектуальный акт остранения: «Я интересуюсь идеями — не визуальными переживаниями» (Дюшан, цит. по: Hofmann. Grundlagen der modernen Kunst, S. 331).
Для сюрреалиста или того, кто создает (обнаруживает) ready-made, «прекрасное» тождественно с «удивительным» — то есть с категорией, которая в значительной мере обязана своим происхождением остраненной оптике зрителя. В аспекте удивительного, естественно, каждый предмет или ситуация могут быть «эстетизированы» — в особенности такие, которые не замечены в «предметном каноне» высокого искусства (Кандинский. Взгляды назад, с. 15). В художественной практике подверженность ready-made или objet trouvé рефлексии заходит гораздо дальше первичного эффекта ошеломления остраненным объектом, поскольку дифференцирующее свойство «выделения» из контекста предполагает воображаемые свойства предмета. Ср. Breton A. Surrealistische Manifeste, S. 11-, 127.

[169] См.: Wescher H. Die Geschichte der Collage, S. 87–134 (к сожалению, очень поверхностно в теоретическом плане!), ср. также Wissmann J. Collage oder die Integration von Realität im Kunstwerk, S. 327-: «Включение необработанных фрагментов реальности должно квалифицировать беспредметные знаки в качестве реальных и придать картине как целому объективный характер».

Конструктивный принцип коллажной техники получил и литературный «перевод», в наиболее ясном виде, пожалуй, в сочетании бессюжетности (абстракции) с монтажом фактов (реалистика) в документальной «литературе факта» 20-х годов, которое сыграет ключевую роль в теории прозы формалистов. Другое следствие того же соединения абстракции и реалистики воплощают футуристические альманахи, рукописный характер которых сталкивает оптическую явленность письменной графики со звуковой и семантической структурой текста и с абстрактными иллюстрациями.

8. Мультиперспектива кубизма

Если коллаж останавливается на демонстрации обоюдного обнажения реальности и воображения, пространства и плоскости, то кубистическая живопись стремится к тому, чтобы передать столкновение двух- и трехмерности средствами гомогенного живописного изображения. Здесь также происходит встреча методологического «фундаментализма», который превращает в предмет презентации приемы и коммуникативно-выразительные средства, являющиеся необходимым условием какой-либо формы искусства или жанра, подвергая их тем самым действию рефлексии, с возвращением к архаическим способам изображения, характерным для лишенного перспективы мышления, которое ликвидирует технически отработанный и в значительной степени автоматизированный иллюзионизм перспективного изображения. Согласно Канвайлеру, кубизм изначально занимала «конфигурация цветных трехмерных объектов на плоскости, их включение в единство этой поверхности» (Kahnweiler. Le cubisme, p. 23)[170].

Канонизированная в эпоху Возрождения центральная перспектива позволяет осуществлять последовательную деформацию пространственных характеристик и цвета тех предметов, которые должны создавать впечатление «глубины», пространственности, многомерности. Хотя с помощью ступенчатого расположения, перспективных сокращений, изменения интенсивности цвета, постепенного исчезновения и другой иллюзионистской техники удается создать — с некоторой степенью приближения — имитацию реальных объектов и их порядка, однако их феноменальное воплощение на поверхности картины подвергается при этом систематической деформации. Импрессионисты сделали предметом презентации саму эту деформацию в качестве предварительной ступени процесса восприятия, переместив тем самым синтез предметности с поверхности картины на интерпретацию реципиента; кубисты еще раз смещают это «сечение» в процессе восприятия в направлении аналитической интерпретации, которая теперь реализуется как таковая в двухмерном виде на поверхности картины и обнажает предметность как «pure construction» (Kahnweiler, p. 24).

Эта чистая конструкция представляет предметы в состоянии полученного с разных точек наложением друг на друга изображения, которое высвобождает предмет в его одновременной неоднозначности из последовательности привычного восприятия и его каузально-эмпирической категоризации. Двухмерное изображение предмета, полу-

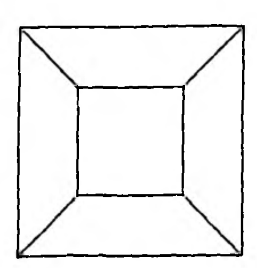
---

[170] Kahnweiler D.-H. Confessions esthétiques, прежде всего раздел: «Le cubisme. Première phase. Le problème de la forme. Picasso et Braque», p. 19-.

ченное одновременно с разных точек зрения, остраняет не только одноперспективное изображение, но и весь стоящий за ним миропорядок и конвенциональный образ восприятия. Кубист монтирует на поверхности картины пространственно-каузальный порядок, известный только благодаря перемещению смотрящего, возможности ощупывать предмет, сопоставлять восприятие с полученным ранее опытом, при этом получается «аналитическое описание, соединение которого в единый объект происходит только в душе зрителя» (Kahnweiler, p. 33).

Кубисты исходили из того, что перспектива существует не в созерцаемом предметном мире, она представляет собой форму восприятия[171], с помощью которой мы организуем зрительные впечатления от вещей. Эту форму восприятия следовало атаковать, опираясь на принцип абсолютной непосредственности, чтобы препятствовать тем самым «субъективной деформации объективной ситуации» (Worringer. Abstraktion und Einfühlung, S. 34). Шкловский также видит в этом разоблачении обусловленности центральной перспективы особенностями психологии восприятия гносеологическую предпосылку абстракционизма и кубизма. В своей работе «Пространство живописи и супрематисты» (с. 3–4) Шкловский указывает, что восприятие глубины и телесного объема не является непосредственной зрительной данностью, а следует из предварительной информации долгой «традиции восприятия»: «Дети и люди, не имеющие навыка в восприятии картины, совершенно не ощущают в ней формы-пространства» (с. 4).

Как уже в маньеризме, оптическая иллюзия и в этом случае становится проявлением условности эстетического, интерпретативная поливалентность которого может быть проиллюстрирована перспективной многозначностью картин-загадок.



Эта известная картинка допускает две разные пространственные интерпретации: одну — «европейской перспективы», при которой внимание фиксируется на внешнем квадрате, так что появляется возможность воспринимать изображение как пространственную конструкцию в прямой перспективе, и другую — в «обратной перспективе»[172] восточного, средневекового, примитивного зрения,

[171] О связи кубистической эстетики с неокантианской теорией познания см. Wissmann. Collage oder die Integration von Realität im Kunstwerk, S. 331–332.

[172] Флоренский П. А. Обратная перспектива, с. 378–416 (с предисловием А. А. Дорогова, Вяч. Вс. Иванова и Б. А. Успенского); статья (или доклад) Флорен-

сосредоточенного на малом квадрате. Независимо от этих способов рассмотрения, действующих опосредованно и как структура мысли, нет возможности найти однозначную интерпретацию: непосредственное зрительное восприятие, например, слепорожденного, если он вдруг прозреет, не дает ничего кроме впечатления бессвязных линий и цветовых пятен (с. 4).

Представляемое кубистами непосредственное зрение одновременно дает противоречивые возможности интерпретации, т. е. несколько аспектов восприятия и оценки, схваченные одновременно в их «мерцании». Шкловский определяет эту поливалентность как «разнопредметность» (с. 4), которая в крайней ситуации чистой беспредметности замещается исключительной имманентностью «плоскостного изображения» и комбинацией реализованных в нем цветовых полей. Якобсон также связывает трансформацию пространственной интерпретации в имманентную произведению плоскостную интерпретацию с радикальной переориентацией «фиксации восприятия» с обозначаемой предметности на саму живописную поверхность: «... когда мы видим предмет, то ощущение формы получается только тогда, когда мы узнаем предмет, узнаем, что он такое» (с. 4).

Следуя за теоретиками кубизма Глезом и Метценже[173], работы которых были хорошо известны и в России, Якобсон выводит закон, согласно которому «всякое нарастание формы сопровождается изменением цвета, всякое изменение цвета порождает новые формы. В науке этот закон формулировал впервые Штумпф, говоря о соотношении окраски и окрашенной пространственной формы: качество причастно до известной степени к изменению протяженности. Путем изменения протяженности преображается и качество» (Якобсон. Футуризм, с. 2–3).

Качество предмета и пространственность, согласно Якобсону, неразрывно связаны и не могут быть представлены изолированно друг от друга: ориентированное на

ского относится к 1919 (или 1922) году и могла быть известна формалистам. Флоренский противопоставляет «прямую перспективу» и ее мнимую «естественность» и «незыблемость» (соответствующую «классическому канону» Бахтина) «обратной перспективе», отвечающей «непосредственному восприятию», то есть формалистскому новому зрению и непосредственности Воррингера. Этим двум разнонаправленным перспективам соответствуют два противоположных «подхода к искусству», две культуры — а не две разные степени совершенства в технике реалистического изображения (или создания иллюзии) пространства: в этом смысле «непосредственная перспектива» архаического, средневекового, наивного или примитивистского искусства не означает технического несовершенства, это «сознательный прием» (с. 382), выражение собственного семиотического порядка. Об «обратной перспективе» в искусстве Восточной Азии и Византии см. Шкловский. Ход коня, с. 95 и о связи с остраняющей перспективой с. 119–120. Ср. также обобщающую работу: Успенский Б. А. Поэтика композиции (прежде всего гл. 7). Флоренский К. П. О работах П. А. Флоренского и Флоренский П. А. Закон иллюзии, где он развивает оригинальные оптические теории, обнаруживающие сильное влияние гештальтпсихологии. Ср. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения (с предисловием Б. А. Успенского «К исследованию языка древней живописи»), где собрано множество данных по проблемам перспективы и «обратной перспективы» в частности.

[173] Книга Глеза и Метценже о кубизме была переведена на русский М. В. Матюшиным и оказала заметное влияние на восприятие кубизма в России (Markov V. Russian Futurism, p. 22–23); оказала влияние и работа Аполлинера: Apollinaire. Les peintres cubistes (ср. Харджиев. Маяковский и живопись, с. 349-).

мимесис изображение («установка на натуру») полностью следует этому закону, в то время как представляющее самовыражение искусство свободно от него и к тому же приближается к законам абсолютной действительности.

Таким образом, кубистический процесс остранения проходит в два этапа: на первом пространство раскладывается на двухмерную плоскость и тем самым моноперспектива заменяется мультиперспективой; на втором «условность» плоскости становится предметом презентации благодаря овеществлению приемов и обнажению «фактуры поверхности»[174].

Редукция, сведение пространственно-временной логики к двухмерной комбинаторике «сочетания плоскостей» не может быть объяснена — в отношении произведений кубофутуристов — за счет специфичности перспективы художника или его наивного, примитивного, неразвитого сознания; это явление следует связывать с эвристическим принципом остранения критически-обнажающей работы с автоматизированной, конвенциональной моноперспективной картиной мира, с одной стороны, и с заложенным в конструктивном принципе остранения интересе к эстетизации ранних структур мышления — с другой[175].

Благодаря реализации перспективной динамики на плоскости картины двухмерный формат изображения одновременно становится аналитическим инструментом, реализуемым эстетически в качестве принципа монтажности: сопоположение двух или более аспектов смещает объединяющую их интерпретацию, мотивирующую расщепление динамику (глаза, механизма восприятия и т. д.) на рефлексию средства изображения (конкретно: двухмерного пространства живописного полотна) и его репрезентативных возможностей[176].

---

[174] Воррингер (Abstraktion und Einfühlung, S. 34-) относит (так же как Флоренский и футуристы/формалисты) моноперспективную симуляцию пространства в произведении искусства к индивидуализированной, активной, эмпирической и интеллектуальной ступени сознания: спроецированная на плоскость трехмерная структура предполагает «последовательность комбинированных элементов восприятия, в которой растворяется замкнутая индивидуальность объекта». Этой последовательности зритель сначала должен «научиться», в лишенном перспективы изображении она оказывается расплющенной в одновременное представление ряда одновременных аспектов предмета. Таким образом абстракция стремится к «изображению пространства» и тем самым к «изолированному воспроизведению отдельной формы» (с. 34), которая при перспективной категоризации и связанной с ней предварительной информированности зрителя всегда разрешается лишь в связи с общим комплексом, как составляющая. Этому представлению соответствует теория Бахтина о монофонической и полифонической повествовательной перспективе в романе, пространственно-временная семиотика которого в своих глубинных структурах связана с семиотикой изобразительного искусства — прежде всего повествовательной техникой авангарда 20-х годов. Ср. в связи с этим также Gebser. Ursprung und Gegenwart. Bd. 1, S. 60- и Иванов Вяч. Вс. Категория времени в искусстве и культуре XX века.

[175] Аксенов (Пикассо и окрестности, § 42) подчеркивает «синхронизм» кубизма, выражающийся в свободном «сочетании плоскостей».

[176] Якобсон (Новейшая русская поэзия, с. 24-) критикует итальянский футуризм прежде всего за его тематическую мотивацию, за его экспрессивно-эмоциональную привязку художественных средств к реалистической ситуации, когда, например, стремительное движение гоночного автомобиля или велогонщика передается путем разложения на

Фактор времени тематизируется в картинах итальянских футуристов (самолеты, гоночные автомобили, урбанистические монтажи), а в работах кубофутуристов он действует аналитически, как конструктивный принцип, расчленяя «движение на ряд отдельных, статических элементов» (Якобсон. Футуризм, с. 3). Как и в естествознании, в современной эстетике, согласно Якобсону, действует принцип относительности[177], изгнавший как из физического, так и из эстетического мира традиционное представление о неизменных субстанциях. Этот принцип относительности касается и течения времени, которое не везде одинаково, и вторгается во все пространственные измерения, поскольку все предметы движутся относительно нас и потому постоянно являют нам свою «кинетическую форму». Правда, эта форма доступна лишь динамизированному зрению, причем с точки зрения кубофутуризма динамика — вопрос не времени, а интенсивности, степени.

«Кубизм и футуризм широко пользуются приемом затрудненного восприятия, которому в поэзии соответствует вскрытое современными теоретиками ступенчатое построение» (Якобсон. Футуризм, с. 4).

В этом моменте релевантность кубофутуризма для формалистской теории остранения может быть проверена и терминологически: конструктивная «ступенчатость» и соответствующая ей «затрудненность» восприятия, выведеные Якобсоном из кубофутуристического (плоскостного) монтажа, служат тем же целям принципа остранения:

«Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием остранения вещей и прием затрудненной формы, увеличивающей трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно» (Шкловский. Искусство как прием, с. 14).

Согласие живописи кубофутуризма и кубофутуристической поэтики совершенно явно заключается в данном случае на уровне методологии в конструктивном принципе «ступенчатости», методологически обобщенном Шкловским в его теории сюжета: разложение пространства на плоскости в глазах формалистов

отдельные фазы (как в последовательной фотографии!), так что возникает псевдокубистический эффект. Для последовательного, аналитического кубизма предмет, как и его экспрессивная «интересность», имеет второстепенное значение и служит только «формальным поводом к этому (дать пространство) и необходим лишь постольку, поскольку способствует выполнению этой главной задачи» (Якобсон. Кубизм, с. 2). О динамизации с точки зрения итальянских футуристов ср. Boccioni. Bildnerischer Dynamismus (1913), S. 299–300.

[177] Живой интерес Якобсона к теории относительности отразился в этой статье в длинной цитате из Хвольсона. Примечательно, между прочим, восхищение, с которым Маяковский воспринял изложение теории относительности Якобсоном — и то, что футурист тут же обнаружил виталистический аспект современной физической картины мира, ср. Jakobson. Eine Generation, die ihre Dichter vergeudet hat, S. 9 и Holenstein E. Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus, S. 39–40. (Концепция времени у Якобсона сложилась под влиянием кубистической и футуристической живописи и теории относительности Эйнштейна: «Новое учение отрицает абсолютный характер времени, а потому и существование мирового времени. Каждая из независимо движущихся систем имеет свое собственное время, быстрота течения времени для них не одинакова ...» — Якобсон. Футуризм. — Цит. по: Якобсон Р. О. Работы по поэтике. М., 1987, с. 416.)

было методологическим аналогом процесса декомпозиции повествовательного континуума фабулы и его каузальной или пространственно-временной последовательности на парадигматические единицы и их рекомбинации по правилам монтажа, которые сами могут быть и предметом и средством изображения. В общении с кубофутуристической живописью формалисты могли увидеть соответствующий «ступенчатости» или монтажу затрудненный процесс восприятия гораздо яснее, чем это можно было сделать при анализе процесса восприятия в литературе. Согласно Якобсону, зрительное восприятие смонтированных элементов происходит точно так же точка за точкой, как и чтение слов или словосочетаний: именно эта точечная последовательность изолируемых, сдви*нутых по отношению друг к другу*, *остраняющих* друг друга актов восприятия соответствует, как своего рода структура, монтируемой последовательности на картине. Параллелизм и повторы на уровне слов, предложений и сюжета, объявленные в формализме центральными, основополагающими приемами для поэтической семантики, как и теории сюжета, и аналогично остраняюще действующие в акте восприятия, выводятся Шкловским в работе «Пространство в живописи и супрематисты» из кубофутуристического метода:

«Если художники вернутся к изображению предметов или даже к сюжетности, которая в нашем понимании этого слова, т. е. в смысле создания ступенчатого построения, есть у футуристов (те случаи, когда они разлагают предмет на планы), то и тогда ... путь через супрематистов будет не даром пройденным путем» (цит. по: Шкловский В. Б. Ход коня, с. 100).

Монтажная конструкция трансформирует пространство одновременно представленных элементов в последовательность восприятия, т. е. во временную последовательность, которая — аналогично имманентному произведению сюжетному времени в формалистской теории прозы — покоится в себе, существует в настоящем за пределами реального временного контекста[178].

Абстракционисты, кубисты и футуристы поняли, что последовательность восприятия также обладает своей собственной структурой, своей «драматургией», которые заданы в композиции картины как своего рода апперцептивные направляющие. Художественному монтажу предшествует аналитический процесс, извлекающий (парадигматизирующий) из заданного континуума те основные элементы, которые в самом монтаже выполняют новую, заданную контекстом конструктивную функцию (синтагматизированы)[179].

---

[178] Гебзер (Gebser. Ursprung und Gegenwart, 1; S. 62–63) определяет лишенное перспективы изображение у кубистов как «четырехмерное, включающее время и тем самым его конкретизирующее», как «пучок разнообразных секторов зрения». Последователен и Кандинский, когда он характеризует картины Рембрандта как «длительные» (Взгляды назад, с. 23).

[179] Акцентированное Воррингером стремление к абстракции, стремление кристаллизовать мир вещей в геометрических формах усваивается кубофутуристическим монтажом в качестве метода. В этом смысле Аксенов (§ 112) говорит о «формально-аналитическом методе», соответствующем аналитической деятельности формалистов («расчленению» и «новому сочетанию»).

В аналитической фазе кубизма процесс разложения на (геометрические) единицы еще до его трансформации в специфические законы монтажа представлен в обнаженном виде и наделен поэтому — в силу слабой внутренней структурированности — сильными апеллятивными чертами. Подобное же демонстративное впечатление производит чисто кумулятивное нанизывание «звуковых объектов» в ранней «звуковой зауми» 10-х годов.

Доминирующий в этой фазе «голый» контрастный монтаж с точки зрения конструктивной сложности образует, так сказать, нижнюю ступень типов монтажа и (первичных) эффектов остранения: чем сильнее проходила дифференциация формального метода, тем сложнее становились и типы монтажа, которые он выбирал в качестве научного объекта. Аналогично методологическому развитию формализма в дальнейшем соответствующая модель монтажа будет обозначаться как М 1 (соответствено Ф 1), М 2 (Ф 2) и М 3 (Ф 3)[180].

Кубофутуристический контрастный монтаж (М 1) образует наряду с конструктивным принципом мультиперспективы и связанной с ней парадигматизацией тот композиционный фактор, который вызывает остраняющий эффект «неожиданности»:

«1. Предмет изображается одновременно из различных точек зрения,

2. вместо целого предмета берутся отдельные части его,

3. группируются эти части ... по закону контраста.

Своеобразность кубистической композиции, сплошь состоящей из контрастов и сдвигов ...» (Якобсон. Кубизм, с. 2).

Кубистическое разложение (анализ) пространства на плоскости и полученное таким образом «стереометрическое» изображение предмета как «неожиданного сочетания плоскостей» вызывает то сенсибилизирующее переживание новизны, которое Аксенов характеризует как «небывалое зрительное ощущение» (Пикассо и окрестности, § 97b), прелесть которого заключается в «бесполезном беспорядке».

«Дело в неожиданном положении нашего глаза относительно вещей, видеть которые мы привыкли обязательно под определенными углами и в определенном сочетании — утилитарном.

... Натюрморты Пикассо образованы из предметов, которым нечего делать и с которыми ничего не поделаешь. Они, например, несъедобны, а Пикассо заставляет смотреть на них в упор и снизу вверх, да еще немножко вбок. Он тычет носом подвернувшегося ему любителя в кучу хлама, которому порадовался бы Плюшкин» (Аксенов, § 53).

Аксенов соединяет в данном случае монтаж конструктивных элементов с остраняющим монтажом семантических единиц, принадлежащим к древней гротескно-карнавальной традиции[181] мира как «heap of broken images» (Т. С. Элиот). Поэтому и ука-

---

[180] О формалистской теории монтажа см. ниже.

[181] До сих пор почти не обращали внимания на установленную Белым связь между лишенной перспективы японской живописью и гротескной техникой остраняющей перспективы у Гоголя (Белый. Мастерство Гоголя, с. 127-). В главе «Перспектива в первой творческой фазе Гоголя» (с. 125–131) Белый прямо говорит о «странности» или остранении перспективы у Гоголя: «Живопись Гоголя рождается из движения, пере-

зание на плюшкинскую кучу характерно именно для формалистской теории монтажа, которая — как будет показано при рассмотрении поэтической семантики — устанавливает четкую методологическую связь между гротескной поэтикой натуральной школы (прежде всего Гоголя, раннего Толстого и др.) и поэтикой кубофутуризма. Сравнение знаменитого описания Невского проспекта в одноименной повести Гоголя и урбанистических монтажей, например, Маяковского, а также сюрреалистического монтажа Лотреамона[182] и его последователей напрашивается само собой.

9. Поэтическая реализация кубофутуризма (кубизм в слове)

В тезисах своего доклада «О новейшей русской поэзии» (1912) Маяковский, который сам начинал художником и графиком, ставит живопись и поэзию на одну методологическую ступень:

«Живопись и поэзия впервые сознали свою свободу. Аналогичность путей, ведущих к постижению художественной истины, у живописи и поэзии» (Маяковский, 1, с. 365).

С точки зрения Маяковского поэтика кубофутуризма представляет собой «продолжение кубофутуристической живописи иными средствами» — но по той же концепции, по тем же методологическим принципам.

Тесный практический контакт поэтов-кубофутуристов с живописью, графикой, скульптурой нашел отражение в живом интересе художников-абстракционистов, футуристов и кубистов к поэзии. Ни исторически, ни теоретически взаимодействие этих областей искусства в авангарде 10–20-х годов не нашло хоть сколько-нибудь подробного объяснения, за исключением основополагающей работы Н. Харджиева «Маяковский и живопись». Хотя Маяковский ясно говорит в своем докладе «Пришедший сам» (1913) о «кубизме в слове» и «футуризме в слове» (Маяковский, 1, с. 366), однако не дает никаких теоретических пояснений этой связи, равно как и все последующие интерпретаторы кубофутуризма, которые либо вообще игнорировали кубистический аспект, или понимали его всего лишь «метафорически»[183].

Действительно, реконструкция методологической трансформации конструктивных принципов кубизма при их переносе с живописи на поэзию, а затем в раннюю формалистскую теорию остранения связана с некоторыми трудностями:

мещения тела, огляда предметов: спереди, наискось, вбок, то с наклоном головы, то с закидом ее». Белый опредленно описывает «японскую перспективу» как остраненную (с. 128–129) — что характерно как для кубистической перспективы, так и для перспективы Гоголя. «Смешение» перспективы и восприятия связывается Белым в генетическом плане с принципом «звуковой метафоры» и гиперболы, тем самым он соединяет (подобно Шкловскому и Якобсону) конструктивные принципы остраняющей перспективы и принципы языковой реализации. Ср. в связи с этим также главу «Фоны Гоголя в первой фазе», прежде всего раздел о пейзаже у Гоголя («Инсценировка ландшафта», с. 134–135), представляющий собой интересное предвосхищение современных теорий семиотики нарративного пространства. Ср. также Виноградов. Этюды о стиле Гоголя, с. 83-.

182 О контрастном монтаже сюрреалистов ср. Hofmann. Grundlagen der modernen Kunst, S. 398- и Breton. Surrealistische Manifeste, Op. cit., S. 35–36.

183 Об отношениях кубизма и формализма очень поверхностно у Эрлиха (Erlich. Russischer Formalismus, S. 52), гораздо яснее у Поморской (Pomorska, p. 20-), ср. Jakobson. Selected Writings, 1, p. 632-.

это уже обнаружилось при рассмотрении категорий беспредметности, опредмечивания и, наконец, контрастного монтажа. Анализ кубофутуристических понятий «сдвиг» и «фактура», постоянно возникающих и в ранней формалистской теории остранения, можно было бы использовать в качестве своего рода терминологического мостика между двумя этими формами искусства.

А. Понятие «сдвига»

С генетической точки зрения кубофутуристическое понятие сдвига является одним из непосредственных предшественников раннего понятия остранения у Шкловского, в его узком значении как семантического контраста, «смыслового сдвига». Оба они охватывают одновременно несколько различных сложных функциональных областей, которые не всегда легко разграничить — хотя понятие «сдвиг» присутствует в зачастую бурных манифестах футуристов в качестве полемического оружия, а совсем не в тщательно упорядоченном терминологическом наборе теоретика искусства.

Кубофутуристы понимали под «сдвигом» в самом широком смысле любое смещение двух или более порядков или их элементов друг относительно друга. При этом «сдвиг» как деформация и нарушение нормы совпадает с формалистским пониманием первичных приемов остранения.

«1) Дисгармония (не плавность), 2) диспропорция, 3) красочный диссонанс, 4) дисконструкция» (Бурлюк Д. Кубизм, с. 101).

«Сдвиг» обозначает в этом случае просто любого рода деканонизацию, декомпозицию и деформацию той нормы, которая постоянно присутствует как контрастный фон, как «почва академического канона» (там же).

Крученых, один из наиболее яростных апологетов «сдвигологии», в том же духе определяет сдвиг как контраст, существующий между двумя гетерогенными, смонтированными элементами: «теория контрастов» Крученых, которой в сфере восприятия соответствует «закон случайности, неожиданности», оперирует этим широким понятием принципа остранения (Крученых. Сдвигология русского стиха, с. 18–19)[184].

В манифесте «Слово как таковое» Крученых сравнивает склонность художников футуризма и кубизма к разложению человека на части его тела или разбиение фаз движения с техникой «сдвига» при словесном монтаже.

Так же как в живописи «неправильная перспектива» обуславливает «неправильное построение предметов» (Крученых. — Манифесты, с. 71), «разрубание грамматики» ведет к «разложению предметов» в искусстве слова. Сдвигающий монтаж плоскостных элементов находит соответствие в таком же монтаже мельчайших языковых еди-

---

[184] О развитии понятия «сдвиг» ср. Markov. Russian Futurism, p. 8, 29 (сдвиг у Каменского), 48 (у Бурлюка), 226 (у Шемшурина, «Футуризм в стихах В. Брюсова»), 237–238 (у Пастернака и Маяковского), 270 (у И. А. Аксенова), 242–243 (проникновение понятия сдвига из живописи в поэтику). Бурлюк (Кубизм, с. 98) характеризует «канон сдвинутой конструкции» как эстетический канон вообще; ср. то же: Каменский (Его-моя биография Великого Футуриста, с. 98): «задумал написать книгу — Землянка — в форме романа, с поэтическими сдвигами».

ниц, оказывающихся представленными в асинтаксическом монтаже парадигматически: практика семантической «зауми» реализует в виде поэтического текста эту парадигматическую монтажную грамматику в том смысле, который был намечен Маринетти в 1912 году в «Техническом манифесте футуристической литературы» (с. 74-):

«Только асинтаксический поэт, пользующийся изолированными словами, проникнет в сущность материи и разрушит темную вражду, отделяющую ее от нас ... Латинский синтаксис был мертворожденным ...» (с. 78).

Первый подробный теоретический анализ сдвигологии был проведен А. Шемшуриным, рассматривающим технику сдвига на примере произведения В. Брюсова, чтобы продемонстрировать историческую легитимность и преемственность метода:

«Литературный футуризм пользуется сдвигом так же, как и живописный ... Начать с того, что литераторы футуристы применяют простейший зрительный вид сдвига, то есть тот самый, который бывает в типографской работе. Затем строчки и каждое отдельное слово в футуристических книгах не всегда печатаются буквами одинакового шрифта ... Наружность некоторых книг футуристов такова, что в них все как бы сдвинулось. Кроме этого чисто механического употребления, новые поэты пользуются сдвигом уже и как специально-литературным приемом» (Шемшурин А. Футуризм в стихах В. Брюсова, с. 5).

В более узком смысле «сдвиг» здесь означает смещение границ слова[185], прием, который как никакой другой демонстрирует графическую детерминацию семасиологизации — аналогично технике переноса в стихе (сдвиг границ стиха), которая с точки зрения методологии занимает в формалистической теории стиха то же место, что и «сдвиг» в ранней формалистической теории «зауми». В обоих случаях слово в своей визуально-буквальной материальности выступает как порождающий значение элемент: графический сдвиг границы слога ведет к смещению семантической перспективы или связанных с ней гетерогенных интерпретационных ходов, интерферирующих с омофонической идентичностью слова («у лица = улица»), остраняющих ее, обнажая. И в этом случае фундаментальная структура слова становится, с одной стороны, как акустический, с другой — как визуальный феномен предметом рефлексии и порождения значения.

Анаграмматическая парадигма «улицы» ведет свое происхождение из ряда урбанистических стихотворений Маяковского, который комбинирует смещение границ слова со смещением границ стиха и осуществляет дальнейшую метатетическую[186] вариацию:

---

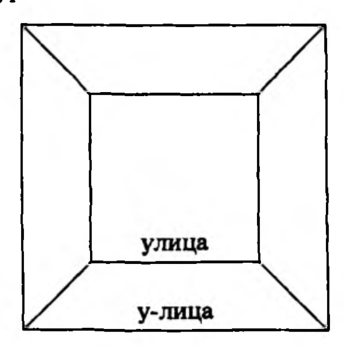
[185] Крученых («500 новых острот и каламбуров Пушкина») представляет смещение границы слова прежде всего как игру слов, каламбур, при этом он использует раннюю фонетическую теорию ОПОЯЗа в огрубленном виде и определяет «сдвиг» формалистски, как «слуховое восприятие текста», преломленное или остраненное «зрительным восприятием» (границ слова) (с. 8 и 18). Интересно указание Крученых на прием сдвига в обмолвках во фрейдианском смысле (ср. Ермаков И. Этюды по психологии творчества Пушкина, где дано психоаналитическое исследование творчества поэта).

[186] О метатетическом сдвиге, т. е. о «перестановке частей» см. Крученых. 500 новых острот и каламбуров Пушкина, с. 4-, с расширением в серию палиндромов, как «резче/через».

У-
лица.
Лица
у
догов
годов
рез-
че.
Че-
рез
...

(Требник троих, с. 36)

Малевич охарактеризовал это стихотворение Маяковского как наиболее удачный опыт «стихотворного кубизма» (Харджиев. Маяковский: Материалы и исследования, с. 398). В нем соединены оба основных вида «сдвига» — линеарный («улица/у-лица» или «чело-век» и метатетический («догов/годов»), — образуя словесную картинку-загадку, так что возникает та же интерпретационная амбивалентность, что и в случае продемонстрированной выше фигуры:



Смещение границ слов «создает» или «порождает» словно имманентные тексту смысловые единицы или смысловые комбинации — не изменяя набор заданного словесного материала: новая комбинация оказывается — так же как в кубофутуристической живописи — полностью в компетенции реципиента, эффект восприятия живет той «страстью к разложению», которая лежит в основе всякой «игры слов». Все технические приемы сдвига, которыми пользовались в 10-е годы «заумники», были в общем-то уже во всех вариациях опробованы маньеристами[187].

Б. Понятие «фактуры»

Подобно понятию «сдвиг», «фактура» в том смысле, в котором этим словом пользуются позднее формалисты, также была заимствована из кубистической терминологии: Д. Бурлюк[188] определяет «фактуру» как совокупность тех мате-

[187] Доклад Крученых в Московском лингвистическом кружке в сентябре 1921 года о «сдвигологии» и анальной эротике, упомянутый Крученых в «Заумниках».

[188] Бурлюк. Кубизм, с. 102–103 и Зданевич. Нат. Гончарова. М. Ларионов, с. 34-. Грищенко («Кризис искусства» и «современная живопись», с. 19–20) определяет фактуру как «обработку поверхности холста», как экспонирование почерка кисти и ее многослойных структур и материалов. Ср. также Markov V. Russian Futurism, p. 49-.

риальных и пластических свойств живописной поверхности, которые в кубофутуристической живописи больше не симулируют пространство и его каузально-временные импликации транзитивно-миметически, а опредмечивают изображение, превращая его в самоценный, трехмерный объект тактильного восприятия. В этом смысле, и по И. Зданевичу, «фактура» — «состояние поверхности картинной плоскости» (с. 34). Воображаемая трехмерность иллюзионистской живописи с центральной перспективой остраняюще замещается объективно-ощутимой трехмерностью красочного слоя, материальной структурой холста, «языком материала» в широком смысле. Однако эта тактильная трехмерность остраняет не только иллюзионное изображение, но и двухмерность плоскостного монтажа на поверхности картины, так что в кубофутуристической картине происходит «имманентное живописным средствам» преломление трех уровней:

1) пространства — путем разложения на двухмерные

2) плоскости, которые, в свою очередь, заново комбинируются без использования перспективы и

3) благодаря трехмерной реализации на поверхности и в ее фактуре

переводятся из категории «великой абстракции» (= анализу плоскости) в категорию «великой реалистики» (= фактуре как объективно-осязаемому, пространственному свойству предмета). В фактуре поверхности свойства материала становятся значимыми, семасиологизированными, эстетически автономными. Линия, цветовая поверхность как абстрактная композиция сталкиваются со своими собственными свойствами, своим материальным субстратом (линия как графитный след на волокнах холста, краска как слой пигмента со следами кисти, штрихами, рельефностью и т. д.): Бурлюк (с. 97, 103) причисляет фактуру к автономным изобразительным категориям наравне с «линейным построением» и «цветовой инструментовкой».

В «свободной живописи» фактура становится самоцелью и одновременно гарантом ее аутентичности и ауратической уникальности, не поддающейся репродуцированию, — представление, которое и графически, и поэтически реализовалось в футуристических альманахах как синтетических произведениях искусства (Бурлюк. Кубизм, с. 108).

В. Марков посвятил феномену фактуры подробное исследование, разбирающее фактуру в живописи, скульптуре и архитектуре на фоне восточной, фольклорной, первобытной и примитивистской традиции: «Принципы творчества в пластических искусствах. Фактура» (СПб., 1914). Марков определяет фактуру как «шум материала», однако расширяет понятие за счет категории «нематериальной фактуры», обнаруживающейся в опредмечивающей реализации конструкции и вполне соответствующей формалистскому понятию «ощущение формы», т. е. чувственного схватывания абстрактной конструкции[189]. В противоположность академической лессировке и дематериализую-

---

[189] Марков. Принципы творчества ..., с. 1 (отождествление «фактуры» и «шума» — понятия, которое вполне может быть соотнесено с понятием шума в теории информации!), с. 64 («камертон» возникает при сочетании или наложении шумов).

щему заглаживанию материала в скульптуре, демонстрация материала[190] вызывает, помимо первичных эффектов остранения, рефлектируемые реакции, которые опираются на фактуру как «прием обнажения»: «фактура уже не ищет себе никакого оправдания, становится автономной, требует себе новых методов оформления, нового материала; на картину наклеиваются куски бумаги, сыплется песок ...» (Якобсон. Футуризм, с. 3).

В противоположность описывающему живописному контуру, т. е. разграничению абстрагирующими линиями и краями красочных поверхностей, монтаж поверхностей с гетерогенной фактурой позволяет обозначать оппозиции, вырастающие исключительно из свойств материала, т. е. качественно членит плоскость. Это членение осуществляется в кубофутуристической живописи не только паратактически, но и с «наложением», причем копируемые друг на друга поверхности и их фактура предполагают соответствующие плоскости сюжета. Аксенов характеризует это наложение разнофактурных плоскостей как «прием скользящей плоскости», плоскости, словно становящейся прозрачной и обнажающей подтекст (точнее — подтекстуру). Эта одновременная презентация гетерогенных в пространственно-временном отношении плоскостей предполагает как описанное выше разложение (анализ) на плоскости и перспективы, так и автономную реализацию фактуры[191].

В уже цитировавшейся работе «О фактуре и контр-рельефах» Шкловский определяет эту технику фактуры как остраняющий прием, поскольку первичный эффект фактуры вызывает осложнение и «затруднение» восприятия — в противоположность академической «прозрачности» художественных средств, используемых исключительно как инструмент и потому не обладающих автономной «ощутимостью». Шкловский заходит так далеко, что характеризует фактуру как решающий различающий признак тех «специально сконструированных предметов», сумму которых мы «называем искусством»:

«Вся работа художника-поэта и художника-живописца — сводится в первую голову к тому, чтобы создать непрерывную, каждым своим местом ощутимую вещь — вещь фактурную».

Ощущение фактуры или установка на нее происходит в новом мире ощущений, более того — в «новом осязаемом мире», к которому человек причастен не только в момент контакта с произведением искусства, но и живя в постоянном творческом состоянии восприятия.

Перенесенная с живописи и скульптуры на литературу, «фактура слова», саморепрезентация фонетико-просодического субстрата поначалу вызывает первично остраняющую сенсибилизацию — так происходит прежде всего в практике чистой звуковой зауми, — провоцируемую усложнением фонетического ощу-

[190] Фактура в живописи восходит к технике sprezzatura XVI века — ср. Hofmann. Grundlagen der modernen Kunst, S. 174-, — которая ставит пластику нанесения краски выше «литературного содержания» картины; ср. Аксенов. Пикассо и окрестности, § 98 (фактура как способ проявления произведения искусства как ремесленного артефакта); Hansen-Löve A. Фактура. Фактурность.

[191] Аксенов. Пикассо и окрестности (§ 55) анализирует перспективные аспекты фактуры в изобразительном искусстве, прежде всего мерцание между первым планом и фоном.

щения и потому вступающую в оппозицию с автоматизированным, «гладким» ощущением «практического слова». Так что в этом широком смысле «фактурное» и «поэтическое слово» тождественны: первичный затрудняющий восприятие аспект «фактуры слова» за счет просодического усложнения отделяет слово-вещь, с одной стороны, от используемого в коммуникативных целях слова-знака, а с другой стороны (правда, в этом случае концептуально), от других звуковых феноменов, не выполняющих языковые функции.

Эта связь между чистой звуковой заумью и шумами обнажается в футуристическом «брюитизме», т. е. искусстве «шума». Сложные консонантные структуры русских «заумников» представляли собой к тому же сознательное противостояние монодическому вокалическому благозвучию символистов. Контраст футуристического консонантизма и символистского вокализма отражает, с точки зрения кубофутуристов, оппозицию «плоскость» — «фактура» (или «поверхность»), транзитивной репрезентации и интранзитивной презентации:

«Гласные мы понимаем как время и пространство (характер устремления), согласные — краска, звук, запах» (Садок судей. — Манифесты, с. 79).

В противоположность символистской (синэстетической) теории соответствия гласных и красок (= настроений), футуристы были уверены, что цвет связан с согласными, поскольку именно они определяют фактуру (Харджиев. Маяковский: Материалы и исследования, с. 380–381).

Дальнейшее развитие понятия «фактура» было связано со значительным расширением значения. В самом широком смысле фактура понималась просто как «остраненная манера» или вообще как синоним любого рода конструкции. Это касается в том числе и декларации Крученых «Фактура слова» (1923):

«Структура слова или стиха — это его составные части (звук, буква, слог и т. п.). Обозначим их a — b — c — d. Фактура слова — это расположение этих частей a — d — c — b, b — c — d — a.

Фактура — это делание слова, конструкция, наслоение, накопление, расположение тем или иным образом слогов, букв и слов».

Интересно в этой дефиниции то, что Крученых явно понимает в данном случае «фактуру» в духе формалистской теории остранения и это понятие уже почти слилось для него с понятием «сдвиг».

B. Летристический коллаж и визуальная поэзия в остраненном жанре футуристического альманаха

В феномене письма происходит взаимоналожение в рамках одного знакового субстрата графически-изобразительной и языковой интенции, поскольку буква может рассматриваться и как языковой символ, и как самоценный графический или визуальный феномен. Эта амбивалентность интерпретации высвобождает в рамках каждого коммуникативного средства собственные дифференцирующие свойства: если буква появляется на кубистической картине как конструктивно использованная структура наряду с другими, то в этом случае происходит остранение ее транзитивно-денотативной языковой функции («письменности»); если же буква выступает в (типо)графически автономном виде (в косталенном из букв

стихотворении, в летристической поэзии), тогда происходит остранение транзитивно-миметической функции графически-изобразительной презентации. Эта интенциональная амбивалентность усложняется в футуристическом альманахе за счет того, что футуристический альманах представляет собой и поэтическое, и графически-изобразительное произведение, реализующее в рамках единого жанра обе указанные интенции остранения. С одной стороны, графема овеществляется, превращаясь в визуальный, пространственный, эстетический факт, с другой — та же графема служит носителем языковой или фонетической значимости. Обе интенции могут существовать вне футуристического альманаха, но и как изолированные жанры в рамках присущих им форм искусства: то как летристический коллаж в кубофутуристической живописи и графике (так уже у Брака, Пикассо, а также часто у Бурлюков, Ларионова, Пуни и др.), то как летристическая визуальная поэзия в виде литературного жанра, который также восходит к давней традиции маньеризма.

Летристический коллаж в живописи представляет собой особый случай фактурного реализма, т. е. монтажа гетерогенных в фактурном отношении субстратов, которые в свою очередь обладают заданной автономной структурой: коллаж из газетных вырезок, трамвайных билетов, скрепок, надписей и живописных или графических фрагментов, рельеф которых разрывает раму станковой живописи[192].

Центром смешанного графически-литературного жанра футуристического альманаха является пересечение летристических коллажей и визуальной зауми в виде буквенных стихотворений или изображений, периферией — метафорическая аналогия сюжета и иллюстрации; однако помимо этого намеренно ощутимы и все другие составляющие материального субстрата альманаха: бумага, обложка, формат, шрифт, набор, рукописные вставки (по большей части литографированные, на этих листах помещены как текст, так и «иллюстрации») и др. — все они находятся в подчеркнутом контрасте с конвенциональной, утонченной, щегольской и библиофильской типографско-издательской техникой альманахов символистов.

В этом смысле футуристические альманахи уже по своему внешнему виду представляют собой эпатажные остраненные издания[193] — взять хотя бы «плохую» бумагу (отчасти из-за недостатка средств), которая, однако, совершенно неожиданно — попа-

---

[192] Грищенко («Кризис искусства» и «современная живопись», с. 20) устанавливает связь между фактурой и материальным коллажем (включение разнородных материалов — прием, используемый уже в средневековой иконописи); ср. также Аксенов. Пикассо и окрестности, § 104 (о цифровых и буквенных коллажах).

[193] Футуристы часто сознательно стремились в своих альманахах к несоразмерности поэтической и графически-иллюстративной «фабулы», текста и изображения: их аналогия располагается на уровне методологии, не на уровне содержания (ср. Бобров С. О новой иллюстрации, с. 156). Техника идеограммы у Бурлюка, Крученых, Хлебникова и др. футуристов была в гораздо большей степени пародийно-остраняющей, чем каллиграммы Аполлинера, «симультанизм» Сандрара и др. О феномене «автоканонизации» через публикацию рукописных текстов см. Харджиев. Маяковский: Материалы и исследования, с. 381–382 и «Садок судей» (1914): «само-письма».

дая в руки коллекционера — приобретает ауратическую прелесть, рождаемую поддающейся учету «патиной» низкокачественного материала и одновременно остраняемую сознанием ожидаемости именно этого эффекта. Книга как коммуникативное средство, письменность «эпохи Гутенберга» переживают в остраненных футуристических изданиях карикатурное обнажение — совершенно в духе неопримитивистской архаизации, сознательной редукции всех коммуникативных факторов перед лицом новейшего рационально-технического совершенства, автоматизированной репродукции. Аналогично этому обнажению письменности следует оценивать и сказовую стилизацию, которая также обращается к формам коммуникации (правда, только в сигналах!), характерных для состояния, предшествовавшего всесилию печатного слова, для устной речи.

Таким образом, футуристический альманах обращает внимание на феномен репродуцируемости эстетического объекта (культурно-критически в духе Беньямина), порой для этого даже отказываясь от типографского шрифта и заменяя его передачей индивидуального авторского почерка (в литографической или иной репродукции): этот почерк демонстрирует не только спонтанную уникальность «графической зауми» (Третьяков. Бука русской литературы, с. 6), но и тот факт, что фактура букв находится на одном уровне с фактурой графического оформления (иллюстрации, бумага, переплет и т. д.). Тем самым альманах превращается в книгу-вещь, буквально воплощающую «слово-вещь».

В манифестах «заумников» графическим свойствам буквы (ее очертаниям, величине, цвету и т. д.) придается то же значение, что и звуковым свойствам поэтической речи: «слову как таковому» споплагается тем самым «буква как таковая», как это сделано в одноименном манифесте Хлебникова и Крученых 1913 года: в нем совершенно ясно подчеркивается автономия самоценной буквы в соответствии с самоценным заумным словом (Манифесты, с. 60–61, 50–51, 78-). В литографированных или рукописных альманахах — например, в «Помаде» Крученых или «Тэ ли лэ (стихи и рисунки)» Крученых и Хлебникова и *многих других* — текст оказывается настолько неудобочитаемым, что его восприятие действительно «затруднено» и поэтому становится более интенсивным («тугое восприятие»)[194].

Поэтическая функция «графических поэм» простирается от буквенных картинок[195], в которых визуальные эффекты полностью доминируют над текстуально-семантическими (конкретность опредмеченного шрифта как коммуникативного средства находится в обратной пропорции к абстрактности представляемого с помощью этого средства текста), до семасиологизации этих визуальных эффектов, так что они превращаются в автономные носители значения. Предпринимались эксперименты по сплавлению в единую систему этой буквенной семантики с семантикой текста — например, через иерархию смысловых пропорций (достигаемую через увеличение, усиление, окраску, деформацию букв), — которые должны были указывать на дифференциацию ритмиче-

---

194 Третьяков С. Бука русской литературы, с. 6 (о «графической зауми» Крученых).

195 В качестве единственного близкого формалистам теоретика Г. О. Винокур обратился к феномену буквенной семантики (Культура языка, с. 219), подчеркивая знаковый характер буквы (гл. «Графика и язык», с. 235-); И. А. Бодуэн де Куртене (К теории «слова как такового» и «буквы как таковой») резко критикует футуристическую теорию буквы.

ских, просодических, фонетических и семантических элементов текста. Это сплавление в наиболее радикальной форме было реализовано И. Зданевичем в его «ферроконкретных» фигурных стихах, а также В. Каменским, Бурлюком и другими кубофутуристами[196].

[196] В. Каменский называл свои фигурные стихи «железно-бетонными поэмами» (Харджиев. Маяковский, с. 388) — наиболее знаменитым фигурным стихом этого рода является, пожалуй, «Константинополь» Каменского. Д. Бурлюк (Поэтические начала, с. 1–2) возводит летристическую традицию к маньеризму и александрийской поэзии. Сам он не только публиковал свои фигурные стихи в книгах и журналах, но и выставлял их в галереях, например на выставке Ларионова «№ 4» (Москва, 1924).

IV. Кубофутуристическая поэтика «зауми» и теория поэтического языка раннего формализма

1. «Заумный язык» как реализация принципа поэтической беспредметности

Теория и практика футуристического заумного языка находятся в сложной зависимости от принципа «самоценности» («самоцельности», «самовитости») поэтического слова в поэтике символизма — зависимости, представляющейся столь неясной потому, что она 1) постоянно отрицалась самими футуристами и 2) не опиралась на какие-либо четкие высказывания символистской поэтики. Сложность заключается в данном случае в амбивалентной оценке поэтической «самоцельности» в самом символизме; так, Белый, с одной стороны, четко утверждает автономию[197] поэтического «слова, как такового» — но, с другой стороны, тут же делает оговорку, признавая ее лишь в противоположность понятийно-прозаической повседневной речи, но не в области «мифотворчества» или религиозно-философской функции поэтического словотворчества. Таким образом, принципиально номинативная задача поэтического языка никогда не подвергалась сомнению: «самоцельность» означает исключительно автономию относительно «тематизма» и «идейности» практической коммуникации (Медведев. Формальный метод в литературоведении, с. 82-; Ефимов. *Формализм в русском литературоведении, с. 43–44, 46).*

Подобно *восприятию идей* Потебни и Веселовского ОПОЯЗ*ом* (прежде всего Шкловским), восприятие идей Белого и Брюсова ранними формалистами (главным образом Якобсоном и Эйхенбаумом) также оказалось достаточно односторонним: когда Якобсон в своей рецензии на Брюсова[198] отрицает, что символизм создал новую, научную поэтику на основе «теории автономного слова» (с. 223), то вместе с оправданным отвержением «ненаучной» стихологии Брюсова он забывает об имеющей фундаментальное значение и для формализма попытке создания «точной, научной эстетики», которая должна быть не оценочной, как гуманитарные науки, а экспериментально-эмпирической, подобно точным наукам (А. Белый. Символизм, гл. «Лирика и эксперимент», с. 234)[199].

---

[197] Тынянов. Архаисты и новаторы, с. 509- и Шкловский. Литература и кинематограф, с. 5-.

[198] Якобсон. Брюсовская стихология и наука о стихе.

[199] Ср. в связи с этим: Pomorska. Russian Formalist Theory ..., p. 62-; Erlich. Russischer Formalismus, p. 40-; Ambrogio. Formalismo e avanguardia in Russia, p. 30–31.

Точно так же как «форма искусств» является материалом нового эмпирического искусствознания (Белый. Символизм, с. 235), т.е. новым научным объектом, она же представляет собой и предмет поэтического творчества, которое тем самым уже у Белого оказывается поднятым на один методологический уровень с его научным анализом: литературоведение изучает не «что» (идеи, содержание, темы, нехудожественные факты и т.д.), а «как» (с. 244). Без тезиса Белого, согласно которому «каждое слово (в поэтическом контексте) — прежде всего звук» (с. 429), то есть «воплощено» в звуке, — в противоположность бесплотному, абстрактному «слову-термину» (с. 434), — нельзя представить себе ранней формалистской дефиниции поэтического языка на основе футуристической звуковой зауми: постулированное Белым освобождение стихотворения от всех идей, содержания, не вошедших в область формального (с. 238–239), полностью совпадает с футуристическим понятием «освобождения» или «воскрешения слова» в заумном языке — языке, находящемся в оппозиции к «умному» языку и присущей ему конвенциональной телеологии. Еще более ошеломляющим является дословное совпадение данного Белым в «Символизме» одновременно с появлением первых абстрактных картин определения «беспредметности»[200] (глава «Будущее искусство») с уже цитировавшимися определениями, данными самими абстракционистами и ранними формалистами (Шкловским и Якобсоном):

«"Беспредметность" водворяется в искусстве, метод творчества становится "предметом самим в себе", что влечет за собой крайнюю индивидуализацию. Каждое произведение искусства есть своя собственная форма» (Белый. Символизм, с. 450).

Наиболее последовательно отождествлял беспредметность абстрактной живописи и заумность футуристов Малевич, интерпретировавший «слово как таковое» как «беспредметное слово» (Suprematismus, S. 174):

«Вместе с живописью двинулось и слово, преодолев свой прежний мир предметных представлений. Это значит, что и слово освободилось от старых представлений о рассудке и смысле и стало действительностью. Слово тоже становится беспредметным, становится освобожденным ничто».

Во время своей преподавательской деятельности Малевич выступал не только за супрематизм в живописи и скульптуре, но также и за «беспредметный язык» (с. 22), сам

---

[200] О методологическом отождествлении беспредметности в изобразительном и поэтическом искусстве см. Кандинский. Четыре маленьких рассказа. — В кн.: Пощечина общественному вкусу, с. 81–83, где беспредметный произаический текст развертывается в остраняющей переспективе, абстрагирующая активность которой мотивирована эмоционально — подобно тенденции к беспредметности в прозе символистов. Ср. в особенности «Котик Летаев» Белого, где также доминирует нагромождение неопределенных субъектов и объектов (напр., с. 81). Уже в 1909 году Кандинский развил в «Желтом звуке» крайнее «распредмечивание», задуманное сценически (ср. Grohmann. Wassily Kandinsky, S. 54–55). Опубликованные в 1913 году абстрактные стихотворения Кандинского («Klänge») также были написаны в 1909 году — то есть до знаменитой «Первой абстрактной акварели» 1910 года! Наиболее очевидны методологические связи между живописной или графической и поэтической абстракцией в футуристических альманахах и сборниках стихов, например в «Слове, как таковом», графическое оформление которого было сделано Малевичем.

писал заумные стихотворения и некоторое время тесно сотрудничал с Крученых, чья концепция чистой звуковой зауми («звуковой поэзии») была в согласии с его представлениями о супрематизме.

Согласно Малевичу, «движения, звуки и знаки» этого беспредметного языка не зависят ни от позиции разума, ни от общепринятых представлений о прекрасном (с. 35), поскольку это «слова-вещи»[201], существующие сами по себе.

Под беспредметностью в поэтике футуристы понимали исключение всякой «тенденциозности» из автономного искусства слова — точно так же как абстрактные художники требовали исключения «литературной фабулы» из картин (Манифесты, с. 59). Отрицание Б. Лившицем[202] всякой «координации поэзии с миром» точно соответствует формалистскому принципу «освобождения слова».

Ограничение творчества и анализа «словом как таковым», словом как предметом сообщения, которое само «беспредметно» (без «связи с вещью»)[203], проходит в две методологические фазы, которые — как реалистика и абстракция Кандинского — могут быть художественно реализованы по отдельности: 1) в чистом «звуко-заумном» тексте, где слово выступает как чистая звуко-вещь («самоценность слова-звука»), т. е. как остраненный объект в духе реалистики или искусства объекта Кандинского, и вызывает первичные чувственные рефлексы, и 2) в «словотворчестве» семантически-заумного текста, который использует заданные грамматические и семантические структуры языка, но не так, как это делает практический, а путем реализации тех комбинационных возможностей и парадигматических «пробелов», которые хотя и предполагаются системой языка, но никогда не становятся коммуникативной нормой (абстракция выступает при этом как семантическое обнажение)[204]. Это различение звуко-зауми и самантической зауми соответствует не только имманентной эволюции кубофутуристической поэтики, но и развитию формалистской теории зауми, или теории *поэтического языка: звуко-заумь соответствует формалистской фонетической теории, а семантическая заумь — развитой в раннем формализме поэтической семантике. И в этом случае обнаруживается* комплексная координация *теории и практики* в русском формализме, научный объект которого постоянно

[201] О принципе «слова-вещи» см. Иванов-Разумник. Душа футуризма; Медведев. Формальный метод в литературоведении, с. 89–90; Ефимов. Формализм в русском литературоведении, с. 66-; Аксенов. Пикассо и окрестности, § 47; Грищенко. «Кризис искусства» и «современная живопись», с. 6–7; Малевич. О поэзии, с. 31 (примеры «беспредметного языка»).

[202] Б. Лившиц (В цитадели революционного слова, с. 44) подчеркивает «материальность» самоценного поэтического слова и его оживление в деятельности поэтической группы «Лирень» (Асеев, Петников и др.).

[203] Якобсон. Новейшая русская поэзия, с. 92: «отсутствует то, что Гуссерль называет dinglicher Bezug».

[204] Это различение звуковой и семантической зауми было также ясно проведено Г. Винокуром (Маяковский — новатор языка, с. 13–14), хотя хронологически эта работа уже не относится непосредственно к формализму: Винокур разделяет «творчество новых звуковых отношений» и «творчество новых звуковых материалов». В отличие от термина «звуко-заумь» понятие семантической зауми представляет собой реконструкцию, так как не встречается в таком виде в текстах формалистов.

стремился абстрагировать и «теоретизировать» соответствующий синхронный эстетический объект (систему).

2. «Звуко-заумь» и «конкретная лирика»

Наиболее последовательным теоретическим и практическим представителем чистого «звучизма», «фоно-зауми»[205] как автономно реализуемого звукового стихотворения — вплоть до середины 20-х годов — был А. Крученых, который отделял этот вид деятельности от семантико-морфологического «словотворчества»:

«Фонетическая сторона заумного слова отнюдь не является простым звукоподражанием, но самостоятельным, всегда необычным, звукосочетанием ... Задача заумного языка — всегда давать необычный для данного языка новый звуковой ряд, тем освежая ухо и горло, воспринимающие и воспроизводящие звук органы слуха и речи» (Крученых. Фонетика театра, с. 42).

Сведение восприятия к чистой сенсибилизации соответствует сведению порождения поэзии к простому нанизыванию «звуко-вещей», акустическая реализация которых вызывает самоценное, органически «осязаемое» наслаждение. Следует обратить особое внимание на замечание Крученых об ономатопоэтической индифферентности этого заумного языка, который — по крайней мере теоретически — может полностью обойтись без транзитивной «предметной соотнесенности», не являясь зависимым и с генетической точки зрения от эмоционального или перспективного положения автора[206].

Подобно абстрактным и кубофутуристическим художникам, представляющим свои художественные средства — сведенные к фундаментальным элементам — как таковые, чтобы утвердиться в своих возможностях, «заумники» преследуют своей редукцией (презентацией «языкового материала») радикальную «реформу слова», превращающую поэта в активную фигуру («делателя»), в «мастера-конструктора»[207].

Однако работа со звуковым материалом происходила не в вакууме, она обладала ясной пародийной направленностью, которая поднимала «звуко-вещь» над первично-чувственным восприятием, переводя ее в область литературной рефлексии образован-

---

[205] Крученых (Заумники) в значительной степени опирается — как и в других теоретических работах — на формалистскую теорию зауми, содержащуюся в сборнике «Поэтика» (Пг., 1919). Термин «звуко-заумь» — условный, в текстах футуристов и формалистов он не представлен.

[206] Ср. Шкловский. Литература и кинематограф, с. 8–9 («балет органов речи»); Крученых. Декларация слова как такового; Заумники, с. 14 (поэт как техник звука; подчеркивание гедонистического момента заумной речи: «самая веселая забава»). Тематическое обнажение «танца органов речи» происходит в знаменитом стихотворении Хлебникова «Бобэоби пелись губы», ср. в связи с этим: Тынянов. Архаисты и новаторы, с. 504.

[207] Принципу фактуры в заумной поэтике соответствует обнажение фонетико-артикуляторной звуко-зауми, в то время как «сдвигу» отвечает (метафорическое) смещение неологизмов в семантической зауми.

ной, сознающей традицию публики. Предметом пародийного остранения была эвфоническая, гармоничная инструментовка лирики символистов с ее романским вокализмом, которой заумники противопоставляли звуковые ряды с трудно произносимыми, необычными, лексически неидентифицируемыми звуками. Постоянно цитируемый, в том числе и самими футуристами, пример — стихотворение № 1 из сборника Крученых «Помада»:

дыр бул щыл
убещур
скум
вы со бу
р л эз

Это издевательство над благозвучным языком Тургенева, эвфонией Бальмонта и Пушкина (Крученых, Хлебников. Слово как таковое, с. 54–55), «изящной альбомностью» не является, однако, единственной остраняющей интенцией звуко-зауми. Наряду со спонтанным, алеаторическим нанизыванием совершенно неструктурированных серий прежде всего Крученых любит обнажать вполне строгие, парадигматические смещения «механически» варьируемых рядов, комбинаторика которых открывает наиболее фундаментальные правила повторов, замены и перестановок[208]:

Хо-бо-ро
Мо-цо-ро
Во-ро-мо
Жлыч! (Заумники, с. 20)

Подобно появившейся позднее «звуковой поэзии» дадаистов, а затем и «конкретной лирики», для интерпретации текста существенно важную роль играет его авторское исполнение. Почти все варианты «инсценировки» объединяет стремление ни в коем случае не соскальзывать в дешевый комизм, а имитировать размеренный стиль культовых литаний, мифических заклинаний, «жреческих восклицаний» (Ball. *Die Flucht aus der Zeit*, S. 32), экстатических «глоссолалий» или «дикарских» заговоров: «заумный» текст приобретает при этом примитивистскую, наивистскую или патологическую мотивацию, вполне согласующуюся с уже обрисованной программой неопримитивистской группы «Гилея» и ранних футуристов[209].

В противоречии с чистой беспредметностью конкретного «звукового стихотворения» и часто подчеркиваемым отрицанием символистской ономатопоэтики практика звуко-зауми с самого начала также была проникнута имитативными, звукоподражательными, экспрессивно или эмоционально мотивированными элементами, которые именно в формалистской теории зауми должны были служить оправданием беспредметности.

Эмоционально, интеллектуально, патологически или наивно редуцированная точка зрения обуславливает столь же редуцированный язык, в котором коннотативные, фо-

---

[208] Ср. Крученых. Заумники, где даны многочисленные примеры стихотворений, в которых «звуковой материал» перемешан с остраняющим комментарием, например: «Лопнувший торм / Аз / — Построено по механическому способу — / . . . »

[209] Уже в «Стихотворении № 2», после грозного «дыр бул щыл» (сб. «Помада») Крученых обнажает мотивацию «первобытного языка»: «фрот фрон ыт / не спорю влюблен / черный язык / то было и у диких племен».

носемантические ритмико-фонетические факторы обладают экспрессивной самоценностью[210].

Теория «звуковых жестов», развитая Е. Д. Поливановым — правда, на материале японского языка — в рамках теории заумного языка ОПОЯЗа (Поливанов, с. 27-), уже на этой ранней стадии перебрасывает методологический мостик между интерпретацией зауми как экспрессивной речи и «характерологическим» истолкованием раннего сказа. В самом деле, за большинством стихотворений на звуко-зауми обнаруживается четко выраженный, вполне поддающийся описанию жест, который, правда, полностью воспринимается лишь при фонетической реализации текста (декламация, маскарад, хеппенинг)[211].

Звуки в этом случае «воплощают» — намекая фонетически на его сущность — некоторый предмет, некое настроение независимо от лексического значения. От этого остается только маленький шаг до подражания звуковым жестам чужого языка, до (иронической) речевой имитации, которая, в противоположность космическому универсальному языку Хлебникова, обладала вполне пародийно-остраняющей направленностью[212].

Сложной вариацией жестово-имитирующей зауми является редукция заданного текста до его скелета, когда от текста остаются только гласные, как это делает Крученых в своем стихотворении «Высоты» (сб. «Дохлая луна». М., 1914): текст состоит из последовательности гласных символа веры, которые — как это экспериментально доказали С. Матхаузерова и М. Ромпортл[213] — и без знания исходного текста производят «возвышенное», торжественное впечатление, воспроизводя тот звуковой образ, который Х. Балль назвал «церковным стилем»[214].

---

[210] Крученых (Взорваль. — В кн.: Манифесты и программы русских футуристов, с. 61) также подчеркивает ритуальную, экспрессивную мотивацию «свободного заумного языка» и цитирует, так же как и Шкловский, экстатическую речь хлыста В. Шишкова (ср. Шкловский. О поэзии и заумном языке, с. 13–14). Крученых (Фонетика театра, с. 7) объясняет ощущение новизны языка повышенной эмоциональностью, позволяющей прежде всего с необычайной ясностью ощутить звуковой характер речи.

[211] Об имитации национальных языков см. Крученых, Хлебников. Слово как таковое (Манифесты и программы русских футуристов, с. 54): стихотворение Е. Гуро «Финляндия»; о звуковых жестах вообще, прежде всего в теории сказа см. ниже.

[212] Об имитации иностранных языков: Крученых. Взорваль, с. 62: остраняющий эффект этих заумных имитаций заключается в том, что первичное звуковое впечатление от речи имитируется средствами письменности. Тут остается всего один шаг до создания псевдоязыков, напоминающих естественные языки — ср. Зданевич И. Янко круль албанский, или Каменский В. Персия (Девушки босиком, с. 78–80), или псевдонемецкие стихи Крученых: «Дер гибен гагай клопс шмак / Айс вайс пюс, капердуфен — / бите!...» (цит. по: Третьяков. Бука русской литературы, с. 14).
Футуристы постоянно защищали подлинно русский характер своего заумного языка (Крученых, Хлебников. Слово как таковое, с. 55), выгодно отличающегося от приглаженного, подражающего итальянскому языка пушкинской традиции. Ср. также Винокур. Маяковский — новатор языка, с. 11–12 («заумный язык — совершенно русский язык»).

[213] См.: Mathauserová Sv., Romportl M. K zvukové interpretaci jednoho typu poesie.

[214] Сюда же относятся также распространенные у футуристов опыты имитации голосов животных, которые, правда, следует отличать от языка животных и вещей у Хлеб-

До сих пор почти не исследована та периферийная область заумной поэтики, конструктивным прообразом которой была не кубофутуристическая живопись, а новая четырех- и двенадцатитональная музыка: отрицательнное отношение футуристов, как и формалистов — интепретаторов зауми, к пристрастию символистов к «мелодии языка», «музыке речи», инструментовке и т. д. отвлекало внимание от связей между чистой звуко-заумью и «абстрактной» музыкой[215].

3. Фонетическая теория ОПОЯЗа как предтеча раннеформалистской модели поэтического языка (Ф 1)

С исторической точки зрения первым актом формализма было литературоведческое оправдание теории и практики кубофутуристической заумной поэзии: это «заступничество» с самого начала определяло позицию формалистов в их полемическом либо апологетическом устремлении развить искусствоведческие опыты кубофутуристов — используя инструментарий исторической поэтики (Потебня и Веселовский), стилистики, с одной стороны, а также современной лингвистики и экспериментальной фонетики[216], с другой стороны, — до уровня искусствоведческой гипотезы и в связи с этой гипотезой превратить саму заум-

---

никова, говорившего об этом всерьез. «Птичий язык» Каменского рассчитан именно на комический эффект, который специально оговаривался: «Этот птичий язык цитировался с особенной веселостью» (Каменский В. Его-моя биография Великого Футуриста, с. 106); ср. также «натуралистическую» имитацию у Каменского в «Поэме о соловье» (Девушки босиком, с. 21): «Цивь-цинь-вью / цивь-цинь-вью / чок-й-чок».

215 Эту связь подчеркивает Н. Кульбин (Кубизм, с. 192), когда он указывает на общность беспредметности в музыке с заумной поэзией: среди предшественников современной диссонансной музыки Кульбин перечисляет Мусоргского, Равеля, Дебюсси, Скрябина, Стравинского, Анатолия Дроздова и Арнольда Шёнберга, которого он называет *«Бурлюком в музыке», представителем «свободной музыки» за пределами конвенциональной* нотации. «Какофонии» итальянских брюитистов, которых Кульбин восхваляет далее (с. 193), так же как и воспринимаемая «беспредметной» и «диссонансной» свободная музыка представителей четырехтональности, сознательно уходящая от всякой литературной программы (ср. «программную музыку»), находят соответствие в «тугом восприятии» заумной поэзии». Интересны в этом отношении контакты Скрябина и Хлебникова (Харджиев. Маяковский и Хлебников. — В кн.: Поэтическая культура Маяковского, с. 98) и план Скрябина создать синтез музыки, поэзии и танца на основе заумности.
Характерно, что поэты «Центрифуги», тесно связанные с романтической поэтикой (в ее немецком варианте), склонны к переносу музыкальных конструктивных форм на заумную поэзию: это прежде всего А. Туфанов (К зауми, с. 26): он называет свои стихотворения «фонической музыкой» (с. 27); Федор Платов (в сб.: Гамма гласных) пытается осуществить перевод 10-й сонаты Скрябина в заумный текст, в котором тональная высота музыки Скрябина передается соответствующей шкалой высоты гласных, разделенной определенными твердыми интервалами и аналогичной музыкальной шкале.

216 Тесную связь ОПОЯЗа с немецкой экспериментальной фонетикой документируют многочисленные ссылки уже в сборниках ОПОЯЗа: Владимир Шкловский. Граммон: Звук как средство выразительности речи. Ниторп. Звук и его значение; Он же. О ритмикомелодических опытах проф. Сиверса. Критика подобного неосмысленного

ную поэтику из «эстетического» объекта в объект «научный», дав ему при этом существенно новую оценку.

Эта новая оценка первоначально заключалась в том, чтобы еще раз методологически редуцировать сложную программу поэтики зауми, которая и сама по себе обладала сильными редукционистскими чертами, при этом следовало разложить программу на два шага: первым шагом была предпринятая в сборниках ОПОЯЗа редукция поэтического языка к первоначальной «установке на устность», т. е. на программу «звуко-зауми», легитимация которой заключалась в отсылке к практике заумного языка, который в эмоционально-экспрессивной речи ребенка, человека, находящегося в экстазе, в языке повседневной аффектации выходит за пределы правил речевого узуса, деформируя его и тем самым остраняя[217]. Tertium comparationis поэтической и эмоционально-экспрессивной речи заключался для Шкловского в их «полупонятности» и связанной с ней сложностью и затрудненностью восприятия, которое вследствие этого «затруднения» сенсибилизируется, т. е. концентрируется на чувственном восприятии звука: уже в первой своей работе «Предпосылки футуризма» (1915) Шкловский отождествляет эту «затрудненную форму» с остраняющим принципом Аристотеля, по которому поэтический язык должен быть «необычным» (Поэтика, гл. XXIII). Футуристы перенесли этот древний принцип из общего языкового мышления в сферу искусства и там его «канонизировали». В ранней дефиниции зауми обращает на себя внимание ее тесная связь с символистским понятием поэтического языка как непосредственного эмоционального воздействия, происходящего вне понятий и логических законов[218]: «[Заумь] ... не язык понятий — а язык личный, где слова не имеют определенного значения и должны действовать непосредственно на эмоцию» (Шкловский. Предпосылки футуризма, с. 8).

Уже в этой ранней работе Шкловского обнаруживается характерное для формализма стремление абсолютизировать гипотетически редуцированные конструкты (заумность = устность) в качестве общезначимых дефиниций (заумность = устность = поэтичность), не принимая во внимание функциональную дифференцированность отождествленных и абстрагированных феноменов (эмо-

---

заимствования из работ фонетистов появляется только в фазе Ф 2, прежде всего у Эйхенбаума (Мелодика стиха, с. 11–12).

[217] Некритическое, феноменалистское отождествление приемов/эффектов эмоционально-экспрессивной речи с приемами и эффектами поэтического «языка» проходит через все публикации ОПОЯЗа: Якубинский (О поэтическом глоссемосочетании) одновременно утверждает и «самоцельность» поэтического слова, и его специфическую психологическую мотивированность (остраняющая перспектива, редуцированность взгляда — на примерах из «Войны и мира» Толстого); ту же позицию занимает Шкловский (О поэзии и заумном языке), описывающий экспрессивность звуков речи (с. 14–15) с помощью понятий «звукового образа» и «звукового жеста» совершенно в символистском духе. При этом Шкловский — так же как Белый и др. — опирается на языковую психологию Вундта (с. 16–17). Ср. также: Якубинский. О звуках стихотворного языка, где говорится об «эмоциональном отношении к звуку».

[218] Шкловский. О поэзии и заумном языке.

циональная речь = поэтическая речь). Причиной тому была изначальная крайняя ориентация ОПОЯЗа и прежде всего Шкловского на эстетику восприятия; Шкловский в своем определении поэтичности исходил из первичных эффектов восприятия, т. е. из эмпирически регистрируемой «деавтоматизации» восприятия (его «остранения»)[219].

Шкловский определяет самоценность «слова как такового», исходя из не поддающегося дальнейшему анализу чувственного наслаждения языком, «наслаждения непонятных слов», ведущего начало от изначальной потребности человека использовать свои органы не только для целей практической жизни (и выживания), но и играть ими, получая радость от «балета органов речи» (Шкловский. Литература и кинематограф, с. 8–9).

Подобно тому как для абстракционистов картина представляет собой всего лишь «сочетание красочных пятен», так же и заумная речь является беспредметной комбинацией «звуковых пятен»[220] (Шкловский. Кинематограф как искусство, с. 2), которые вызывают радость подобно музыке—без «мотивации», то есть без тематического «оправдания», одним своим существованием. Согласно Шкловскому, поэту сначала являются эти «звуковые пятна», которые лишь во вторичном творческом акте соединяются со «словами», то есть с лексически фиксированными значениями:

«Строка стихотворения существует в уме художника в виде определенного звукового пятна, еще не высветленного в слова. Слова приходят, как мотивировка звуков» (Шкловский. Литература и кинематограф, с. 10).

То же касается и восприятия стихотворений—в том числе и традиционных—которые воспринимаются изначально как звуковой ряд, как «звуковой пра-образ» и лишь во второй черед—как ряд понятий (Шкловский. О поэзии и заумном языке, с. 21–22).

Согласно Льву Якубинскому, «творческое глоссемосочетание» также обладает как для автора, так и для реципиента «самостоятельной ценностью», лежащей вне практических целей и заключающейся исключительно в переживании новизны и в чувственном удовольствии (О поэтическом глоссемосочетании, с. 12)[221].

В той же работе впервые Якубинский постулирует фундаментальное для раннего формализма отождествление «самоцельности» и «поэтичности» (*или* «*эстетичности*»), образующей принципиальную оппозицию по отношению к внеэстетической практике:

«Необходимо различать такие человеческие деятельности, которые представляются ценными для себя, от таких, которые преследуют посторонние себе цели и ценны, как средства для достижения этих целей» (Якубинский. О поэтическом глоссемосочетании, с. 12).

---

219 При бихевиористском подходе не может быть никакого различия между «чисто звуковым эффектом», скажем, детского лепета (Шкловский. Предпосылки футуризма, с. 9) и чистой звуко-заумью: существенной для «эстетической оценки» является сознательная редукция «установки» реципиента. В отличие от поздних подходов, Шкловский еще не разделяет с достаточной ясностью в этой совсем ранней фазе Ф 1 «эмоции» и «ощущения», экспрессивность и сенсибилизированность.

220 И в этом случае противоречие между звуко-образом (по Вундту) и «звуковым пятном» (Шкловский. О поэзии и заумном языке, с. 16–21) остается неясным.

221 Согласно ранней концепции Якубинского, всякое поэтическое творчество ограничивается самоценной рекомбинацией речевых единиц («глоссем») на всех уровнях языковой структуры в соответствии с принипом «новизны».

Здесь уже вырисовывается различение поэтического и практического языка с позиций использования языка, языковой прагматики, которая уже предполагается не как условие, связанное с психологией восприятия — так еще у Шкловского, — а как функциональная дифференциация. Правда, ранний Якубинский в своей работе «О звуках стихотворного языка» (с. 37) также связывает самоценность поэтической речи с ее ориентацией на фонетическую сторону слова. Именно эта ориентация становится узловым моментом различения поэтического и практического языка (Медведев. Формальный метод в литературоведении, с. 84-): поскольку практический язык использует все фонетические, артикуляторные элементы речи как «средство» осуществления коммуникации, эти элементы утрачивают свою «ощутимость», автоматизируюся, закосневают.

Иначе обстоит дело с поэтической речью: она притягивает внимание к своему фонетическому составу (Якубинский. О звуках стихотворного языка, с. 39) и оказывает остраняющее воздействие «обнажением фонетической стороны слова» (с. 43) — поскольку речь идет о лексических единицах, — то есть той стороны своего существа, которая в повседневной речевой практике в значительной степени остается неосознанной. Этот акт, в результате которого происходит осознание материальной стороны речевого действия («звукоощущение»), провоцирует 1) первичный остраняющий эффект нового взгляда на механизированный языковой инструментарий и 2) вторичный, т. е. выходящий в область семантики, остраняющий эффект обнажения эмоцинальной ощущаемой ценности звуков, их «семасиологизация». В то время как первый остраняющий эффект связан главным образом со «звуко-заумью», второй указывает в сторону семантической зауми и поэтической семантики формализма[222].

---

[222] Якубинский (Откуда берутся стихи) уже ясно различает феноменальное проявление и функцию речевых приемов, которые он делит на приемы 1) языка сновидений, 2) патологического языка, 3) экстатического языка, 4) детского языка и т. д. Эти функции совпадают с поэтическим языком в пяти моментах: 1) ритм и метрика, 2) звукосочетания или ассоциации слов, повторы, аллитерация, ассонансы, 3) самоценность звуковой формы речи, 4) эмоциональное значение звука, 5) сложность, затрудненность звуковой формы. В своих рассуждениях о детском языке, которым очень интересовались и футуристы (ср. Крученых. Заумный язык ..., с. 35–36), Якубинский ссылается на американского психолога Джеймса, используя его наблюдение, согласно которому повторение отдельного слова вызывает эффект отстраненности, в результате чего слово постепенно начинает производить впечатление чуждого и искусственого. Здесь особенно ясно обнаруживается связь с формалистской теорией остранения (деавтоматизация восприятия): «взглянув на него с новой точки зрения, мы обнажили в нем чисто фонетическую сторону» (с. 43).
Если перевести этот акт механизации (описанный, между прочим, также Бергсоном в его книге о смехе) в формалистскую теорию восприятия, то в нем выделяются следующие фазы: «1) редукция внимания до (лишенного контекста) отдельного элемента («отдельного слова»), 2) его обнажение путем повторения, вызывающего первоначально удивление, которое в дальнейшем перерастает в осознание сигнификативной функции слова. Бергсон (Das Lachen, S. 37) называет комичным каждое событие, «обращающее наше внимание на физическую природу человека, когда речь идет о его духовной стороне», — процесс, происходящий и при переключении «установки» на «физическую», фонетическую сторону речи, так же как и при использовании приема семантического «снижения» (прямо-таки канонизированного футуристами), ср. об этом далее.

В противоположность понятийному языку практической коммуникации в эмоциональной и поэтической речи соединение звука и значения, signifiant и signifié носит не случайный или конвенциональный характер, а является осмысленным, экспрессивным, функциональным (Якубинский. О звуках стихотворного языка, с. 44). В поэтическом (стихотворном) тексте движения органов речи «выразительны», однако не в смысле воздействия на воображение, на образные представления, а в смысле целостной реализации «чистых эмоций» (Шкловский. О поэзии и заумном языке, с. 17), являющихся беспредметными, т.е. не соотнесенными с понятиями: эти слова «без образа и содержания» не обладают «подражательной артикуляцией» (там же), поскольку отстутствует конкретный предмет подражания, а есть лишь воплощенные в самих движениях звука «абстрактные» эмоции. Здесь появляются первые намеки на дистанцию от ономатопоэтики символистов, которая была в дальнейшем подвергнута критике Якобсоном в его работе о Хлебникове и Эйхенбаумом («О звуках в стихе»), гораздо резче, чем в предшествовавших им работах Шкловского.

В то время как в первых статьях, опубликованных в сборника ОПОЯЗа, преобладала имитативная функция звукоподражательной «звуко-зауми», просто отождествлявшаяся с аналогичными феноменами в нехудожественной эмоциональной речи, вскоре усиливается критика «инструментального» подхода к звукоподражанию, «подражательной гармонии», в духе Ниторпа и Граммона, тезисы которых были в сокращении перепечатаны уже в первом сборнике ОПОЯЗа (1916). Эйхенбаум критикует ономатопоэтику Белого, прибегая к аргументам, которые могут быть вполне применены и к ранней фонетической теории ОПОЯЗа; в частности, он указывает, что Белый не объясняет, в каком отношении находится звукоподражание к искусству, поскольку он изначально интересуется его связью с (имитируемым, вызываемым в воображении) предметом[223].

Если уже теоретическое разграничение символистской и футуристической звукопоэзии оказывается более сложным, чем это можно предположить по полемике формалистов с Белым, то проведение различия между *поэтической практикой глоссолалий у Белого и футуристической звуко-заумью* представляется делом совершенно безнадежным[224].

«Жесты—юные звуки еще не сложившихся мыслей, заложенных в теле моем ... Наши звуки—слова—станут миром: творим человеков из слов; и слова суть поступки» (Белый. Отрывки из глоссолалии, с. 56–57). Это понятие «звуковых жестов», которое Белый, так же как Шкловский (О поэзии и заумном языке, с. 16–17) и Поливанов (По поводу «звуковых жестов» японского языка, с. 27-),

---

[223] «Звуки стиха (речевые представления—акустические и артикуляционные) самоценны и самозначащи. Они не аккомпанируют и не просто "соответствуют". Звукоподражание—частный случай реализации, как и в программной музыке» (Эйхенбаум. О звуках в стихе).

[224] Обозначение поэтической речи как «танца языка» или «речевых органов» встречается и у Белого (Отрывки из глоссолалии, с. 54–55): «змея—живая язык. Струя воздуха—эта танцовщица мира—язык наш. Прежде явственных звуков в замкнувшейся сфере своей, как танцовщица прыгал язык ...»

позаимствовал из этнопсихологии Вундта[225], образует методологический мост между ранней фонетической теорией ОПОЯЗа и более поздней теорией поэтической семантики, между обнажающей самоценностью звуков (их первичной «ощутимостью») и их семасиологизацией и превращением в автономные носители значения (ср. понятие «звучащего смысла» у Белого, там же, с. 54).

В противоположность Шкловскому, Якубинскому, Поливанову и другим, Якобсон четко различает эмоциональный и поэтический язык[226], поскольку с точки зрения чистой «беспредметности» самоценного заумного текста все эмоции, аффекты, впечатления оказываются «оправданиями» (Новейшая русская поэзия, с. 33) и снимают тем самым поэтическую самоценность. Существенное различие между итальянским и русским футуризмом заключается в том, что итальянцы стремились к созданию новых форм под влиянием нового содержания — в действительности же по-прежнему оставались в области аффектированной речи, в то время как русские футуристы благодаря новой форме создавали новое содержание (с. 26)[227].

Хотя Якобсон также разделяет столь излюбленный сторонниками фонетического подхода к стиху тезис, согласно которому ориентация на чисто языковые феномены присуща как эмоциональной, так и поэтической речи, он в то же время указывает на принципиальное различие между ними: эмоциональная речь обладает транзитивной направленностью на внеязыковую цель (или аффективно определяется этой целью), тогда как поэтическая речь является исключительно самодетерминированной, функционируя как высказывание «с установкой на выражение» (с. 30). На основании этой редукции «функция коммуникативная» поэтического языка оказывается сведенной к минимуму (там же), в то время

---

[225] В своей «Этнопсихологии» (Völkerpsychologie, Bd. 1) Вундт соединяет развитие языка жестов с возникновением языка символов. Ср. об этом также: Mead G. H. Geist, Identität und Gesellschaft ..., S. 85–86 («жест становится языком»). Критка дуализма Вундта (жест/символ vs. идея) Дж. Г. Мидом сродни критике Вундта ОПОЯЗом. ОПОЯЗ также возражал против тезиса Вундта о принципиальной аналогии (параллелизме) звукового жеста и идеи в «звуковом образе»: согласно Шкловскому, есть слова и без символической функции, без лексически фиксированной семантики (Шкловский. О поэзии и заумном языке, с. 16–17). Шкловский заимствует сведения о взглядах Вундта от Ф. Зелинского (Вильгельм Вундт и психология языка: жесты и звуки, с. 185–186). Поливанов в работе «По поводу "звуковых жестов" японского языка» (Поэтика. Пг., 1919, с. 27-) исходит из понятия языкового жеста, заимствованного у Вундта, однако углубляет это понятие лингвистически, более того — семиотически, подчеркивая прежде всего диахроническую «условность» жестов в каждом действующем «словаре жестов» (с. 29). Белый (Мастерство Гоголя, с. 210–211) явно в духе Вундта говорит о первичной, языкотворческой функции «звуковой метафоры». О языковых жестах в сказе см. ниже.

[226] Якобсон (Новейшая русская поэзия, с. 23–24) критикует итальянский футуризм прежде всего за его зависимость от внеязыковых мотивировок, ономатопоэтики и транзитивных языковых жестов.

[227] Якобсон (Новейшая русская поэзия, с. 26) также ссылается на отождествление эмоциональных и поэтических приемов речи — и оказывается при этом одним из немногих формалистов, протестующих против такого отождествления.

как эмоциональная и вообще имеющая практическую установку речь направлена на достижение максимальной коммуникативной эффективности. Определение «поэзия есть язык в его эстетической функции» (там же), так же как и вообще опознание «литературности» (или «поэтичности») текста, предполагает сложную поэтическую семантику, поскольку чисто дескриптивная дефиниция поэтических приемов, за пределы которой формалистская теория «звука» так и не вышла, не позволяет провести качественного различения этих приемов от внехудожественных видов речевых действий (наивной, аффективной, патологической или иным образом редуцированной речи).

В этом аспекте и чистый текст звуко-зауми представляется Якобсону «пределом» языка, нетипичным пограничным феноменом, эстетическая релевантность которого столь же эфемерна, сколь и относительна, поскольку эффект новизны ориентированных исключительно на фонетику «произвольных» новообразований (Якобсон. Новейшая русская поэзия, с. 132) быстро пропадает.

4. «Воскрешение слова»

Сосредоточение внимания на языке как фонетико-акустическом феномене — реализуемом поэтически в виде чистого или миметически-экспрессивного текста «звуко-зауми» — было лишь первым шагом редукции в аналитическом процессе «исчисления» языковых поэтических приемов, процессе, распадающемся на четко разделяемые методологические фазы, каждая из которых реализует одну из областей поэтической грамматики и семантики и тем самым одновременно демонстрирует ее в программно изолированном виде (семантическая заумь).

Центральным постулатом всех кубофутуристических программ было освобождение слова[228] от «гнета» смысла и рассудочной, логической, конвенциональной мысли («подчиненность смыслу, рабская мысль» — Крученых. Новые *пути слова, с. 65–66)* и связанной с ней нормативной лексики, грамматики, регламентирующих слово «извне» и включающих его в автоматизированное, практическое сообщение. Поэтическое слово больше не должно представлять в качестве «средства общения» логическое соединение заданных идей, будучи «инструментом» передачи мыслей (Лившиц Б. Освобождение слова, с. 74), служить воспроизводству социальных, философских и психологических данностей (Крученых. Новые пути слова, с. 65), а должно, как продукт свободного творчества, следовать собственным законам[229].

---

[228] Шкловский. О поэзии и заумном языке, с. 17: «... слова нужны людям не только для того, чтобы ими выразить мысль ... людям нужны слова и вне смысла».

[229] Маяковский (Два Чехова [1914]. — Полн. собр. сочинений, 1, с. 297–298) отрицает, что влияние писателя на жизнь происходит «не преподнесением готовых комплексов идей, а связыванием словесных корзин, в которых вы можете по желанию передать любую идею другому». Ср. Он же. Театр, кинематограф, футуризм (1913, Полн. собр. сочинений, 1, с. 276) — против «тенденциозности» и «литературщины», против использования слова для передачи каких-либо идей.

«Все произведения Чехова—это решение только словесных задач ... Утверждения его—это не вытащенная из жизни правда, а заключение, требуемое логикой слов ... Чехов ... один из боровшихся за освобождение слова, сдвинул его с мертвой точки описывания» (Маяковский, 1, с. 300).

Эти высказывания молодого Маяковского ничем не отличаются от высказываний молодого Шкловского, чья теоретическая редукция литературоведения к анализу «слова-самоцели» полностью совпадает с «профессиональной» специализацией Маяковского на языкотворчестве[230].

Провокационно выраженная в футуристических манифестах и выступлениях ненависть против всего «вчерашнего» и самовосхваление молодых художников как единственно подлинное выражение современности и, кроме того, присутствующего в ней в качестве постоянного «опережения» будущего придавали соответствующий колорит суждениям не только о языке классической русской литературы, но и вообще о традиционных формах языка:

«Только мы—лицо нашего Времени ... Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее гиероглифов. Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. с Парохода современности ...

Мы приказываем чтить права поэтов: ... На непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку ...» (Пощечина общественному вкусу, с. 50–51).

Однако за этими постоянно цитируемыми и критикуемыми лозунгами стоит не только озорство *или нигилисти*ческое высокомерное презрение, но и сознание «смертности слов» и их всего лишь относительной эстетической и ноэтической значимости, которую каждая «современность» подвергает сомнению и которая полностью теряет право на существование, если перестает ощущаться: «Слова умирают, мир вечно юн» (Крученых. Декларация слова как такового, с. 63).

Из этой формулы Крученых для молодых формалистов были возможны два следствия: с одной стороны — положение об автоматизации[231] или механизации не только практического (понятийного), но и поэтического языка, с другой стороны—соединение этой эволюционно-имманентной автоматизации с генетическими факторами, которые оказывают действие более широкое, чем чистая структура восприятия, опираясь на динамику витальности, на революционное «мироощущение». В то время как авторы футуристических манифестов—непосредственно осмысляя синхронную эстетическую ситуацию—считали язык русской литературы безнадежно устаревшим и не поддающимся реформированию, а потому стремились начать все «с чистого листа»: «До нас не было словесного искусства» (Манифесты, с. 65), формалисты (прежде всего Шкловский), прошедшие школу Веселовского, понимали универсальное действие автоматизации, не останавливающейся и перед революционными преобразованиями языка: это значит, что не только футуристический, но и любой «поэтический язык» служит средством критического обнажения ставшего конвенциональным литературного

---

[230] Маяковский (Пришедший сам (1913), 1, с. 365–366) вывел формулу: «слово против содержания, слово против языка (литературного, академического)».

[231] Якобсон (Новейшая руская поэзия, с. 62): «форма овладевает материалом, материал всецело покрывается формой, форма становится шаблоном, мрет ...»

языка, как и механизированного языка повседневного общения, превращая их в материал радикального преобразования.

Проведенное в ранних работах Шкловского отождествление деавтоматизации и остранения находит (в том числе и дословное) отражение в кубофутуристических тезисах, прежде всего первоначального радикального отождествления «неожиданности» и «поэтичности», или «эстетичности», которая, правда, в свою очередь, неотделима от интенсивности нового мироощущения, новой чувствительности[232], élan vital, подсознательно действующих сил: снова и снова подчеркивают футуристы, что витальная интенсивность переживания не находит места в конвенциональных способах выражения, что «застывший» понятийный язык, окаменевшие формулы не только не в состоянии воплотить новый взгляд художника[233], но и препятствуют ему.

Деформация, разложение на составляющие и первичное остранение заданного языка рождаются не только желанием выразить новое, ошеломляющее и необычное, но и стремением стимулировать в реципиенте остранение восприятия:

«... неправильное построение предложений ... дает движение и новое восприятие мира, и обратно—движение и изменение психики рождают странные "бессмысленные" сочетания слов и букв» (Крученых. Новые пути слова, с. 68).

Остраненное восприятие художника, как и причины такого восприятия, рассматриваются в данном случае как детерминанты художественного остранения — прежде *всего первичной деформации. Точно так же Маяковский понимает напряженность и* интенсивность стремительной городской жизни (1, с. 275), а также вызванный Первой мировой войной шок как неодолимые испульсы выражения, возникающие отнюдь не имманентно, «внутри» языка. Правда, высказывания Маяковского, относящиеся к этому времени, позволяют сделать вывод, что его интересовали не конкретные предметы или поводы интенсификации витального чувства жизни (скажем, милитаристский угар, национальные чувства, другие стимулы), а непосредственное воплощение самой интенсивности, эстетически-чувственно пережитого мгновения, «экспрессивная» сущность которого заключается исключительно в прелести новизны.

Однако именно этой непосредственности противостоят — согласно Крученых — системы символики и мысли, вторгающиеся между человеческим восприятием и миром и как «посредник» (Манифесты, с. 70) разрушающие «свободную игру познавательных способностей» (Маяковский, 1, с. 288)[234].

---

232 Маяковский (Война и язык — 1, с. 325-) также соединяет деавтоматизацию восприятия, «консервативно построенного уха» с действием поэтического слова. В качестве доказательства Маяковский ссылается на доклад Шкловского, из которого следует, что слова надо менять, ломать и изобретать каждый день (1, с. 327). Эта цитата из Шкловского дословно совпадает с той, которую Шкловский приводит в «Воскрешении слова» (с. 13).

233 Первичный эффект «непонятного» и «алогичного» впечатления от подлинной поэтической речи является зеркальным отражением непосредственного восприятия действительности и коренится в футуристически-формалистском витализме (Крученых. Декларация слова как такового. — Манифесты, с. 67).

234 Крученых (Новые пути слова, с. 72): «Не новые предметы (объекты) творчества определяют его истинную новизну ... Новый свет, бросаемый на старый мир, может дать самую причудливую игру».

Правда, в футуристических манифестах хватает высказываний, в которых устанавливается прямая генетическая связь между «новым содержанием» или темами (урбанизм, техницизм и т. д.) и «новой формой» — именно это происходит уже в «Пощечине общественному вкусу»; на это указывает уже одно частое употребление понятия «выражение», предполагающего представление об обусловленности формы содержанием. За пределами таких примеров непоследовательности, которые в дальнейшем станут проблемой и для формалистов, для всех русских кубофутуристов все же сохраняет силу принцип, согласно которому новая (слово)форма порождает новое содержание — а не наоборот.

«Давая новые слова, я приношу новое содержание, где все стало скользить [...] до сих пор утверждали: "мысль диктует законы слову, а не наоборот". Мы указали на эту ошибку и дали свободный язык, заумный и вселенский. Через мысль шли художники прежние к слову, мы же через слово к непосредственному постижению» (Крученых. Новые пути слова, с. 64–66).

Этот программно заостренный русскими футуристами переворот в отношениях формы и содержания был включен в раннее формалистское определение поэтического языка и стал кроме того основным принципом ранней поэтической семантики формалистов, в которой «содержательность формы» заменяет содержательность поддающихся суммарному изложению лексических и повествовательных единиц («фабулы»).

«Новое содержание лишь тогда выявлено, когда достигнуты новые приемы выражения, новая форма... Форма таким образом обусловливает содержание...» (Крученых. Новые пути слова, с. 72).

«Не идея рождает слово, а слово рождает идею» (Маяковский. Два Чехова. — 1, с. 300).

5. Грамматическая неправильность как первично остраненный поэтический прием

Наиболее «редукционистской» и направленной исключительно на первичные эффекты остранения фазой кубофутуристической семантической зауми является программа «поэтической грамматики», разработанная главным образом Крученых под влиянием «Технического манифеста» итальянских футуристов (1912); эстетическая действенность этой программы должна была быть обеспечена исключительно отрицанием общепринятых грамматических норм. Поэтический заумный текст не может быть расшифрован с помощью присущей ему семантики и грамматики — как это имеет место в случае «корнесловия» Хлебникова, — а исчерпывается упразднением предполагаемых в качестве общеизвестных норм, которые подвергаются не последовательной (как в поэтической деривационной грамматике), а произвольной, случайной, алеаторической парадигматизации. В первую очередь, Крученых пытается противопоставить этот языкотворческий произвол в качестве равноправного деривативным закономерностям языка:

«... права поэтов ... на увеличение словаря в его объеме произвольными и производными словами (слово-новшество)...» (Пощечина общественному вкусу, с. 50).

Отмена обязательности конвенциональных грамматических правил, правил правописания, пунктуации, словообразования, синтаксиса прежде всего проявляется в совершенно беспорядочном процессе разложения на составляющие и рекомбинации, единственная цель которого — провоцировать первичные эффекты остранения непонятностью и бессмысленностью текста.

«... мы расшатали грамматику и синтаксис ... надо по-новому сочетать слова, и чем больше беспорядка мы внесем в построение предложений—тем лучше» (Крученых. Новые пути слова, с. 68).

В отличие от символистов футуристы радуются, если не были поняты публикой, если публика высмеивает заумный текст как нагромождение «глупости-бессмыслицы» (там же).

«Наша цель лишь указать на самый способ неправильности, показать ее необходимость и важность для искусства. Наша цель подчеркнуть важное значение для искусства всех резкостей, несогласов (диссонансов) и чисто первобытной грубости» (Крученых, там же, с. 70).

С этой точки зрения фонетико-артикуляторное «затруднение» восприятия (в звуко-зауми), бесконечные диссонансы, оскорбляющие слух (Крученых. Декларация слова как такового, с. 64) находятся на том же уровне, что и ошеломляющие эффекты, вызываемые грамматическими «ошибками», или происходящая от «смысловой неправильности» непонятность (ср. Третьяков. Бука русской литературы, с. 28).

6. Универсальный язык Хлебникова

Предшествующее изложение заумной концепции футуристов позволяет увидеть, что футуристическое «новаторство» добивалось не только реформы определенной нормы языкового узуса (стиля и т. д.) — как это делал, например, Пушкин, — но и обновления самого языка, как в субстанциальном, так и в функциональном отношении («языковое новаторство» — см. Винокур. Маяковский — новатор языка, с. 7–8).

Г. О. Винокур последовательно различает создание «новых языковых отношений» и создание новых «языковых материалов» (с. 14–15), т. е. функциональное преобразование и парадигматически последовательное создание производных в рамках заданной языковой нормы, с одной стороны, и изобретение или реконструкцию синтетического языка — с другой[235].

---

[235] Правда, Винокур сопровождает это принципиально важное различение полемически негативной оценкой поэтики Хлебникова (и Крученых), которую он как искусственное, самодовольное и нигилистическое языкотворчество противопоставляет «естественному», всегда мотивированному «новаторству» Маяковского. О «мифопоэзии» Хлебникова ср. также: Иванов Вяч. Вс. Категория времени в искусстве и культуре XX века, с. 45-; Он же. Структура стихотворения Хлебникова «Меня проносят на слоновых ...», с. 378-.

Хлебников не мог удовлетвориться ни первичным остраняющим актом грамматической или семантической «неправильности», постулированной Крученых, ни конструктивной трансформацией имеющихся грамматических и семантических структур: Хлебников взялся за поэтическую реконструкцию «праязыка»[236], в котором мышление еще протекало непосредственно в языковых категориях, и наоборот, эти универсальные языковые категории — структура универсалий — одновременно функционировали как логические и ноэтические категории. Реконструкция этого универсального языка позволила бы преодолеть границы, разделяющие как национальные языки, так и их носителей, поскольку — по представлениям Хлебникова — универсальный «вселенский язык» в своем речевом акте приобщается к универсальным законам всего космоса.

«Алфавит это уже всемирная сеть звуко-образов» (Хлебников. Собр., 2, с. 315), правда не в духе Белого или тем более Рембо, как система суггестивной трансформации чувственных аналогий в аналогии воображения («звуковая метафора» Белого), а как воплощение отношений бытия, онтологических категорий. Хлебниковская фоносемантика включает в себя и элементы символистской синэстетики (м — голубой цвет, л — белая слоновая кость, г — желтизна и т. д., 1, с. 59 и с. 73-), однако помимо этого содержит абстракцию той элементарной «системы движения» (2, с. 101), к которой могут быть сведены все отношения между объектами бытия и из комбинации которых могут быть синтезированы существенно новые отношения, объективно новые «предложения»[237].

---

[236] Хлебниковский «звездный язык» избегает конвенциональной, произвольной природы «обыденного слова»; «словотворчество» пробуждает присущую (абсолютному) языку «мудрость». См. об этом Markov. Russian Futurism, p. 374-; Hocke. Manierismus in der Literatur ..., II, S. 67.

[237] В то время как гласные задают пространственно-временные координаты и определяют тем самым «характер устремления», согласные символизируют «краску, звук, запах» (Садок судей, с. 52). Концепция универсального языка у Крученых гораздо более открытая и менее серьезная, чем у Хлебникова (Крученых. Декларация слова как такового, с. 63: Стихотворение из одних гласных: о е а / и е е и / а е е ь»). Хлебников настаивал на (мета)научном значении своего языкового мышления, на онтологическом соответствии между «словарем звездного языка» и «алфавитом духа», космическим порядком чисел, обнаруживающим сильные «пифагорейские» признаки. Переходы между футуристическими и символистскими теорией и практикой «звуковой метафоры» носят плавный характер (ср. Крученых. Декларация слова как такового, с. 13): Крученых полагает наряду с существованием «пра-звука» существование «пра-образа» (ср. также: Он же. Фонетика театра, с. 41–42); Третьяков. Бука русской литературы, с. 8–9 («звуковая аналогия); Тынянов. Иллюстрации. — Архаисты и новаторы, 505–506. Связь с «музыкой гласных» французских символистов устанавливает Д. Бурлюк (Поэтические начала. — Манифесты, с. 77–78), подчеркивая прежде всего равенство словотворчества и мифотворчества, как это делал и Белый.

Хлебников уверен в научности своего «корнесловия»[238], сводящего все омофонические слова или корни к «пра-корням», «растворившимся в обиходном значении слова» (2, с. 322). Построение ряда омофонических элементов (например, «зиры» = «звезды», а также «глаз» и, кроме того, родственно «земле» и т. д.) создает этимологическую серию, в которой новые отдельные значения часто оказываются далеко разошедшимися, даже противоположными, однако все они сходятся в изначальном значении («зень» — игрушка с зеркальной поверхностью, 2, с. 322). В конце этого процесса абстракции располагаются отдельные звуки и их категориальные значения, знание которых позволяет творцу языка порождать слова, отсутствующие в обиходном языке, более того, использовать открытые в языке отношения — подобно тем, которые открывают в природе, — в научных целях, для решения абстрактных задач (2, с. 324). В отличие от других футуристов, серийный монтаж парадигматизированных семантических единиц Хлебникова (1, с. 134 и 146) может быть, будучи относительно закрытой семантической системой, перенесен с одного стихотворения на другое, так что значительная часть его поэтического творчества оказывается созданной по единому «словарю» и единой «парадигматике».

Порождающим ядром изменения словесной семантики является, с одной стороны, принцип прогрессивной детерминации значения начальным согласным слога или слова, с другой стороны — парадигматизирующий принцип «интрофлексии», т. е. изменение отношений между двумя согласными за счет изменения находящегося между ними гласного, который, например, в одном случае обозначает причину, а в другом — цель одного и того же сочетания согласных:

«Бег бывает вызван боязнью, а бог — существо, к которому должна быть обращена боязнь ...» (Хлебников. Цит. по: Якобсон. Новейшая русская поэзия, с. 96–97).

---

[238] Следует также отметить связь между понятием языкового мышления у Потебни и тем же понятием у Хлебникова (его «мудростью языка»). Параллельно с Хлебниковым свою собственную фоносемантику разработал В. Каменский (Его-моя биография Великого Футуриста, с. 123–125), которая, правда, гораздо менее «универсальна», чем у Хлебникова («Каждая буква строит индивидуальный мир ... Образец — Ю. Ю / Юночка / Юная / Юно ... Ю всегда принесет слову женственность ... Поэт — мастер — строитель высшей организации слова — мысли — речи — формы» — с. 31). Туфанов (Ушкуйники. Фрагменты поэмы. Л., 1927) считал себя законным наследником Хлебникова не только как «председатель Земного Шара Зауми», но и как продолжатель «научного» углубления «корнесловия». В своей брошюре «К зауми. Стихи и исследование согласных фонем» (Л., 1924) Туфанов пытается дать лингвистическое обоснование хлебниковской семантики движения. Интересна критика Туфановым футуристическо-формалистской теории зауми, которая, по его мнению, отклонилась от ортодоксальных позиций, поскольку снабдила деавтоматизацию слов целью, мотивацией, оказавшись в результате на положении «прикладного искусства». Оригинальны лишь указания Туфанова на виталистские корни поэтики зауми (теория пространства и времени Бергсона и теория относительности Эйнштейна): мельчайшие «психически-живые элементы» языка, «кинемы» и «акусмы», регулируют «имманентный телеологизм фонем». Интересны — отчасти сбивчивые — тезисы Туфанова не столько с точки зрения их научной серьезности, сколько в роли опосредующего звена между художественными и научными теориями в эстетическом процессе (кубофутуризма).

В то время как — об этом будет идти речь далее — «языковое мышление» поэтической этимологии или каламбурной актуализации эстетизируется прежде всего в формалистской интерпретации как иронический, обнажающий прием остранения, Хлебников вполне серьезно воспринимает управление «мозга словом» (Якобсон. Новейшая русская поэзия, с. 71–72); то же касается и его (нередко становящейся предметом насмешек) «исторической арифметики», которая — не так, как паранаучная «патафизика» Альфреда Жарри, — создавалась всерьез.

Гораздо более тесной, чем это обычно считают (и чем это признавали формалисты), предстает в этом свете связь между универсально-языковым «словотворчеством» Хлебникова и «мифотворчеством» Белого или идеей «слово-мифа» и ее обусловленностью мышлением А. Бергсона и романтической эстетикой[239].

«Мы считаем слово творцом мифа, слово, умирая, рождает миф и наоборот» (Садок судей, с. 52).

«Слово связано с жизнью мифа, и только миф создатель живого слова ...» (Бурлюк Д. Поэтические начала, с. 79–80).

Понятие «живого слова»[240], употребляемое Белым (Символизм, с. 433), служит в футуристической поэтике не только обозначением противоположности конвенционального понятийного языка, целью которого является просто чувственная деавтоматизация его восприятия, но и продуктом «творчества языка» (там же, с. 437), которое Белый[241], так же как и Хлебников, непосредственно связывает с «творчеством мифа» (с. 448). Дословно совпадая с Хлебниковым, Белый также говорит о «семя-слове», из которого создан мир, в котором он воплощен («воплощенное слово = *слово-плоть*»). Зачастую чисто полемическая, поверхностная критика символизма футуристами оказывается внешней завесой глубокого духовного родства в языковом мышлении, которое может быть обнаружено прежде всего в «будетлянстве» Хлебникова и его метанаучном универсализме, отчасти также в высказываниях Крученых, Д. Бурлюка и

---

239 На влияние Бергсона на «теорию движения» Хлебникова, как и на влияние Новалиса на символистско-футуристическую теорию «слово-мифа» указывает Иванов-Разумник в своей статье «Хлебников — основатель будетлян», с. 22-.

240 Принцип «живого слова» играет центральную роль и в поэтике акмеизма, ср. Мандельштам. Слово и культура, с. 77 («живое слово» — свободное от предметной соотнесенности!).

241 Эта связь между заумной поэтикой Хлебникова и «Глоссолалией» Белого (написана в 1917 г.) до сих пор остается практически неизученной. Белый активно подчеркивает «необразное», «несубъективное» происхождение своих «звуковых тем», поскольку звук понимается им при этом как жест «потерянного содержания» (с. 9). Подобно Хлебникову, Белый также приписывает согласным смысловые категории (абстрактную эмоциональность — с. 14–15). У Белого есть даже попытка научного (индоевропеистического) подкрепления этой (отчасти антропософской) фонетики: Белый пытается соединить Мейе с Рудольфом Штайнером (с. 37–38). Краткое письмо Хлебникова Белому (лето 1912 г.) свидетельствует о (остающемся практически без внимания) согласии между двумя творцами языка — по крайней мере в этой фазе (см. Хлебников. Неизданные произведения, с. 363).

В. Каменского[242]. Эти указания служат только для того, чтобы обратить внимание на те области футуристической поэтики, которые не поддаются прямой интеграции в генезис формалистской теории остранения, для которых процесс «словотворчества» или всякого остраняющего «новаторства» всегда заключается в том, чтобы лишить контекста заданные синтагматические порядки, парадигматизировать их и вмонтировать в новый, отмеченно-редуцированный ряд: ни генезис заданных порядков, ни их универсальная возводимость к архаическому, первобытному мышлению не интересовали формалистов. Совершенно в их духе провозглашает Н. Бурлюк:

«Корневое слово имеет меньше будущего—чем случайное. Чересчур все прекрасное случайно» (см. Философия случая)...» (Бурлюк Н., Бурлюк Д. Поэтические начала.— Манифесты, с. 80).

7. Принцип остранения в поэтическом неологизме («словотворчество»)

Приведенный в кубофутуристическом манифесте альманаха «Садок судей II» (СПб., 1910) в качестве первого творческого принципа постулат словотворчества, выходящего за пределы грамматической правильности, ведет свое начало от наивных представлений ранних футуристов, согласно которым поэтическая рекомбинация мельчайших единиц значения возможна совершенно независимо от словообразовательных моделей языковой нормы. Уже третий пункт того же манифеста (Манифесты, с. 52) показывает, что языкотворческая практика проходит вполне в рамках морфологических и грамматикальных категорий языка (langue).

Ядром формалистской теории неологизмов является определение отклонения или деформации заложенных в языковой системе правил словообразования и словообразовательных моделей, как и поэтической функции новых правил словообразования. Поэтические неологизмы актуализируют те словообразовательные модели, которые хотя и присутствуют в системе языка, однако еще не использовались, вышли из употребления или употребляются очень редко и потому не «канонизированы». Актуализация «максимально непродуктивной модели» словообразования[243] реализует на практике в качестве окказионализмов слова, осуществляющие потенциально присутствующие в модели комбинаторные возможности. Формалисты и близкие им теоретики понимали эту актуализацию потенциальной позиции языковой системы как универсальный остраняющий принцип «поэтического новаторства», который привлекает внимание, с одной стороны, к самим правилам порождения («обнажение формы») и тем

[242] Элементы интуитивистской гносеологии могут быть обнаружены также в теории зауми Крученых (Новые пути слова, с. 66-)—прежде всего ссылка на Tertium organum П. Успенского.

[243] Э. Ханпира (Окказиональные элементы в современной речи) в значительной мере опирается на раннюю поэтическую семантику формалистов и последовательно ее дополняет.

самым предполагает эту нормативную модель в качестве известной и вполне функциональной на синхронном уровне, а с другой стороны — к функции актуализированных словообразовательных правил, которые в обычной практике не замечаются, однако в новом поэтическом контексте обретают дополнительное ноэтическое и эстетическое значение. Всякая актуализация синхронно непродуктивных правил или моделей подпадает, с точки зрения формалистов, под компетенцию принципа остранения.

Это особенно ясно проявляется в определении функции поэтического неологизма у Томашевского:

«...в неологизме вообще важна не столько его словесная функция, сколько способ его образования. Для того, чтобы неологизм был понятен, необходимо, чтобы он был образован при помощи так называемых живых морфем, т. е. морфем, значение которых в образовании слова доныне живо воспринимается и которые поэтому в настоящее время образовывают новые слова. В слове ощущается то, как оно сделано, из каких частей и морфем оно составлено и по какому принципу. Осмысляется самый образ создания слова — поэтическая морфология» (Томашевский. Теория литературы, с. 25–26).

В противоположность игре с непонятностью или полупонятностью в рассмотренных выше типах зауми поэтический неологизм рассчитывает на способность реципиента уловить процесс образования аналогии (Томашевский, с. 24) и тем самым осознать свою собственную порождающую языковую компетенцию. В отличие от синтетического словотворчества «корнесловия», создающего семантические единицы заново «материально», поэтические неологизмы создаются аналитически, представляя новое отношение заданных парадигматизированных единиц по аналогии с также заданной моделью комбинирования:

«В каждом языке, наряду с употребляющимися в повседневной практике словами, существуют, кроме того, своего рода «потенциальные» слова, т.е. слова, которых фактически нет, но которые могли бы быть, если бы того захотела историческая случайность ...» (Винокур. Маяковский — новатор языка, с. 15).

«Языковое новаторство» словно актуализирует «реальную историю языка» (с. 13) и обнажает тем самым действующую на синхронном уровне конвенциональность.

Деавтоматизирующая и одновременно семасиологизирующая функция поэтического неологизма единодушно представлена всеми теоретиками формализма, сначала Якобсоном, который в своей работе о Хлебникове выделяет в остраняющей установке поэтического языка «на выражение» два компонента: установку на звуковой облик поэтического слова, благодаря чему неологизм производит впечатление «яркого эвфонического пятна» (Якобсон. Новейшая русская поэзия, с. 89), и установку на саму семантику. Это сознательное переживание или «ощущение» значения слова является все же не только следствием деавтоматизации «старых слов», воспринимаемых «лишь частично в своем звуковом составе» (там же), а вырастает из обнажения самих правил порождения и созданных с их помощью семантических отношений, окаменевших и ставших шаблонными в «практической речи»[244].

[244] Винокур (Маяковский — новатор языка, с. 99) пытается полемически противопоставить принципу «установки на выражение» Якобсона «возрождение и воскрешение более исконных отношений» и истолковать принцип Якобсона исключительно транзитивно как обнажение «автоматизированных формул» (с. 24–25) — программное поло-

Неологизм вызывает у реципиента иллюзию, что он активно участвует в создании слова, переживает неологизм «in statu nascendi» (Якобсон. Новейшая русская поэзия, с. 89) и видит его значение «свежим глазом». Этот «эффект присутствия» возникает, однако, не только при обнажении неологизма, но и при всяком «обнажении формы»[245].

8. Словообразовательная модель как конструктивный принцип поэтических текстов[246]

А. Демонстрация линейных серий слов без синтаксической иерархизации как поэтический текст

В «Техническом манифесте» Маринетти (1912), так же как и в кубофутуристических манифестах того времени, встречается одинаковое требование «разрушения» (Marinetti. Technisches Manifest der futuristischen Literatur, S. 74–81) или «расшатывания синтаксиса» (Садок судей II, с. 52). Иначе, нежели в случае «конструктивной реализации», которая будет проанализирована далее, при образовании асинтаксических серийных структур (по большей части однородных классов слов, прежде всего монтажа существительных) синтагматический и следующий из него конструктивный порядок текста не определяются парадигматическим порядком, напротив, этот самый парадигматический порядок демонстрируется как синтагматическая или конструктивная организация. В то время как в процессе реализации присущие каждому конструктивному уровню синтагматические закономерности все же сохраняются, несмотря на их детерминацию (и тем самым деформацию) менее сложными конструктивными уровнями, в данном случае мы имеем дело с «голой», обнаженной демонстрацией парадигматических процессов как синтагматических или конституирующих текст. В соответствии с кубофутуристическим фундаментализмом этот акт начинается с радикальной редукции, исключающей все средства детерминации логического синтаксиса — слова, морфемы и другие синтагматические сигна-

---

жение, критико-идеологический аспект которого, так подчеркнутый Винокуром, доминирует лишь в позднем, лефовском варианте футуризма. Ср. Scholz F. Die Anfänge des russischen Futurismus in sprachwissenschaftlicher Sicht, S. 477–500 (вопрос влияния заумных неологизмов на русский литературный язык).

245 Ср. Томашевский. Стилистика и стихосложение, с. 185: «Читатель как бы присутствует при том, как из морфологических частей образуется целое слово ... Эта этимологическая свежесть слова часто бывает поводом к созданию неологизма ...»

246 О проблеме поэтических словообразовательных моделей ср. Scholz. Die Anfänge des russischen Futurismus in sprachwissenschaftlicher Sicht; Tschiževskij. Die Anfänge des russischen Futurismus; раннее описание футуристических неологизмов дал К. Чуковский (Ахматова и Маяковский; Он же. Футуристы). Примеры сложных слов одних и тех же лексико-грамматических классов можно найти у Винокура (Маяковский — новатор языка, с. 72-) и Э. Ханпира (Окказиональные элементы в современной речи, с. 287–288). Винокур указывает на частое у Маяковского сращение прилагательное + существительное («явнопись», «тупорылье», «прямосказание» и т. д., с. 71).

лы — и заменяющей их паратактическим монтажом[247] автономных лексических единиц («слово-самоцель»).

Следствием этой синтаксической редукции оказывается появление серии отдельных слов в соответствии с их семантическими особенностями в отношениях друг к другу, без какого-либо категориального предопределения этих ассоциаций за счет логического синтаксиса. Именно замена сочетаний прилагательного с существительным (или обстоятельства со сказуемым) словосложениями, как того требует Маринетти, позволяет увидеть достаточно ясно выраженную и у русских кубофутуристов тенденцию 1) сохранения сущностной окраски голого существительного (или глагола) и 2) замены (по аналогии с кубистической живописью) порожденной синтаксисом моноперспективной иерархии мультиперспективными сериями автономных единиц. Эта тенденция изолированного

Многочисленные примеры суффиксоидов приводит Ханпира (с. 274–275) и Винокур (с. 39, субстантивация прилагательных: «тихота», «в грязненьке», «облачное прочее»), относительно субстантивации несклоняемых частей речи, прежде всего терминов и имен собственных, ср. Винокур (с. 32), Ханпира (с. 273). Примечательна вербализация прилагательных (с. 272) и существительных (например, «разтвердохарактерело», «замашинить», «обезлошадеть» или хлебниковское «леса лысы / леса обезлисили / леса обезлысили ...»). Ср. далее у Винокура об адъективации существительных: «тигрячий», «зверячий», «поэтино сердце» и т. д. (с. 43, 46–47); образовании множественного числа от имен собственных: «Парижи», «Вены» и т. д. (с. 46) и трансформации неодушевленного в одушевленное («нэпчик», «любеночек» и т. д.) или одушевленного в неодушевленное: «душище», «людье», «достоевскиймо» и т. д. (с. 67). Смена грамматического рода («слон — слоница», «кит — китиха») служит прежде всего для обнажения несоответствия грамматического и естественного рода (с. 56–57), например, «жираф» дополняется менее употребительной формой «жирафа». Сходный эффект возникает и при образовании степеней сравнения от слов, обычно таких форм не имеющих: «романнее», «ураганнее». Часты примеры новых префиксов (с. 50-), синтеза чисто заумных корней и морфем (как, например, «еуы» у Крученых; Ханпира, с. 289).
Комбинаторные возможности в этом случае лишь намечаются; вопрос, можно ли провести различие между чисто заумными корнями и заумными морфемами, потребовал бы специального исследования (опирающегося прежде всего на материал Хлебникова и Крученых). То же касается комбинации имеющихся или новообразованных корней (К*) с морфемами (М). Наиболее часты, судя по всему, такие сочетания К* с морфемами, при которых новообразованный заумный корень сочетается с уже имеющейся в языке суффиксальной морфемой, так что в результате этот корень как бы канонизируется и вводится в стандартный язык. В таких случаях известная семантика морфемы дает подсказку для угадывания значения заумного корня — так же как и в обратном случае комбинации К + М*, которая, правда, встречается очень редко. О понятии суффиксоида см. Ханпира, с. 274; суффиксоиды и радиксоиды — понятия, в эксплицитном виде у формалистов не встречающиеся, — могут появляться только там, где поэтический текст дает достаточно широкий выбор К* и М*, так что возможна их парадигматизация.

[247] Маяковский. Два Чехова (Соч., 1, с. 297): тенденция к демонтажу синтаксиса мотивируется новым темпом жизни: «растрепанный синтаксис». В качестве приемов синтаксической деиерархизации Маринетти выдвигает: 1) демонтаж традиционной морфологии, 2) отмену разделения на части речи (прилагательные, существительные, наречия, союзы и т. п.), 3) отмену субъектно-предикатных отношений за счет употребления «глагола в инфинитиве», благодаря чему становится невозможным главенство «лирического Я» поэта.

представления семантических единиц ведет свое происхождение от той же конструктивной перспективы остранения, что и редукция в кубистической картине пространственно-временной каузальности к изолированным элементам, расположенным гомогенно на одном парадигматическом уровне.

Наряду с многочисленными примерами подобных линейных серий существительных[248] в произведениях кубофутуристов иногда могут быть обнаружены чистые или смешанные глагольные серии, например стихотворение Хлебникова «Урахающее войско»[249]:

Тьфунул, плюнул. Отвернулся
цыкающий — зыкающий
ой ликнул? Воскликнули?
Гейкать, эйкать молодо
золото. Ну-же, ну!

(Требник троих. М., 1913, с. 7)

У Маяковского именная серия[250] иногда заменяет ряд экспрессивно редуцированных («проглоченных») предложений, от которых остались лишь эллиптические следы отдельных слов и которые предполагают интенсивную мотивацию эмоционально возбужденным, декламирующим тоном: эта эмоциональная редукция к примитивному, паратактическому, «отрывистому» синтаксису обозначается и тематическими, и просодически-ритмическими сигналами и тем самым существенно отличается от «экспериментальной» кубистической номинальной серии, у которой отстутствует эта тематико-психологическая мотивация.

---

[248] Об а-синтаксических номинальных сериях ср. Томашевский. Теория литературы, с. 42 и 46–47.

[249] Кубофутуристические именные серии часто мотивированы «неправильной перспективой», так что «разложение предметов» связано с последующим смещенным монтажом в том числе и тематически (Манифесты, с. 68, 71; Тастевен. Футуризм, с. 23-). Это относится в первую очередь к урбанистической лирике. О символистской традиции именного монтажа см. Якобсон. Новейшая русская поэзия, с. 72 (конкретно ссылается на знаменитое фетовское «Шепот, легкое дыханье...»); ср. также Pomorska. Russian Formalist Theory ..., p. 87–88.

[250] Родственной гротескному приему нагромождения деталей («мелочи, пошлости, подробности») в бессюжетном прозаическом тексте является реализованная как именная серия техника перечисления, которая может быть мотивирована также как описательный прием (остраненное описание). Тематическое обнажение этой техники снова у Маяковского (2, с. 236–237): «Не говорилось пошлостей / больше, / чем о мае. / Существительные: / Мечты. / Грезы. / Народы. / Пламя. / Цветы. / Розы. / Свободы. / Знамя. / Образы: / Майскою- / Сказкою. // Прилагательные: / Красное. / Ясное» и т. д. В этих случаях (они у Маяковского не единичные!) номинальные серии одновременно оказываются парадигмами системы (псевдо)романтических общих мест, обнажаемых как шаблонные выражения.

Ужин.
    Курица.
        В морду курицей.
Мотоцикл.
    Толпа.
        Сыщик.
            Свисток.
В хвост.
    В гриву.
В глаз.
    В бровь. (Маяковский, 7, с. 33)

Асинтаксически образованные серии[251] «затрудняют», «тормозят» процесс восприятия и направляют внимание на самоценное слово; в каждом ряду грамматически не связанных слов «сила слова действует на нас раньше, чем сила выражения, фразы» (Бобров. О лирической теме, с. 19).

Именно этот феномен Якобсон охарактеризовал как остраняющее «выделение слова», доминирующее в поэзии Маяковского (Якобсон. О чешском стихе . . . , с. 107). Согласно Винокуру (Маяковский — новатор языка, с. 77-: «Слово в фразе»), устранение различных типов синтаксической зависимости ведет к тому, что «связный поток речи превращается в соединение независимых синтаксических единиц, которые продолжают определять и дополнять одна другую своими значениями, без опоры на формы отдельных слов».

Б. Презентация семантически «центрированной» лексической серии или парадигматической деривации в качестве поэтического текста

а) Презентация «поэтических глоссариев»

Прежде всего Хлебников, но также и Крученых, Каменский и другие футуристы создавали многочисленные коллекции неологизмов, которые либо предлагают синонимы с переводом заумных корней по какой-либо теме («лексическому полю»), или же в порядке эксперимента «прорабатывают» различные словообразовательные модели — чаще всего суффиксальные. Функция этих глоссариев неологизмов наиболее ясно проявляется там, где их номинативная, терминологическая направленность мотивирована внехудожественными факторами (именование «новых» предметов и ситуаций), что прежде всего относится к утилитарному «словотворчеству» лефовского футуризма[252], однако существовало уже в 10-е годы:

---

[251] Синтаксическая диссоциация, или «диссоциация словесных элементов» (Якобсон. Новейшая русская поэзия, с. 83) ведет к обособлению семантики отдельного слова от контекста («выделение в словах основных и формальных принадлежностей», с. 85), к «освобождению» отдельных слов от «синтаксической зависимости» (с. 77). Винокур ссылается при этом в том числе и на А. М. Пешковского (Русский синтаксис в научном освещении).

[252] Об утилитарной роли зауми в лефовском футуризме см. ниже.

В этом году открывается будетлянский зерцог (театр)
новые зерцожные слова (составили В. Хлебников и А. Крученых)
обликмен, ликомен, ликарь — актер
особы — действующие лица
людняк — труппа
застенчий — суфлер
деймо, сно, зно — действие, акт
деюга — драма
и т. д. (Слово как таковое. — Манифесты, с. 57)

«Поэтические глоссарии»[253] словно открывают взгляд в лабораторию творца слов с его инструментарием, создающим из заданного «корневого и словесного материала» новые словесные отношения, как, например, у Хлебникова в его «Образчике словоновшеств в языке», в котором представлены производные от слова «летать»:

«Для женщин удобно сказать «летавица»... читать чтение — летать лтение ... полетная снасть, взлетная снасть — совокупность нужных вещей при взлете или полете ...» и т. д.

(Пощечина общественному вкусу, с. 110–112)

Именно эту непосредственно комментирующую, расшифровывающую функцию подтверждает и Крученых, прямо говорящий о «словаре неологизмов», который был бы одновременно комментарием и поэтическим текстом:

«Созданием новых слов от известных уже корней особенно заняты В. Хлебников и Г. Петников. Словотворчество Хлебникова так богато, что нужен специальный словарь, чтобы записать его и ориентироваться в нем» (Крученых. Заумники, с. 15).

Как только читатель или аналитический интерпретатор «усвоил» новообразованную или переиначенную семантику морфем или корневых слов, он должен был бы (теоретически) преодолеть первичную «непонятность» заумных текстов и расшифровать все футуристические заумные произведения, поскольку содержащиеся в «поэтических глоссариях» и других комментариях «переводы» и аналитические указания были в определенном смысле обязательны для всех заумников (если не принимать во внимание некоторые отклонения), в результате чего возникает очень интенсивная лексическая и «грамматическая интертекстуальность» (кубо)футуристических текстов.

б) Презентация «поэтических глоссариев» и парадигматических словопроизводных в качестве поэтического текста

Одним из наиболее остраняющих жанров кубофутуристической поэзии является, наряду с полученными благодаря «конструктивной реализации» текстами,

---

[253] Хлебников (Неизданные произведения, с. 332–333) систематизирует корневые слова своего «звездного языка», производя его, например, от корня со-: «Таким образом, в со- есть область сна, солнца, силы, солода, слова, сладкого ...» и т. д. Без знания этих парадигм расшифровка звездного языка Хлебникова невозможна.

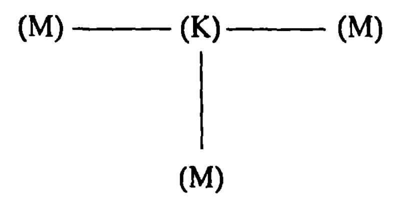
обнаженное представление «поэтических глоссариев» или парадигматических словопроизводных в качестве автономного поэтического текста. В этом случае принцип словопроизводной или словообразовательной модели становится конструктивным принципом поэтического текста, сама парадигма понимается при этом как синтагматический порядок, причем наполнение парадигмы менять не требуется: что меняется, так это «установка» текста, который в одном случае транзитивно оценивается в аспекте прагматического объяснения, в другом — в чисто эстетическом аспекте как интранзитивный синтагматический порядок, не просто иллюстрирующий или представляющий расположенную вне его закономерность, но и сам становящийся значимым как поэтический текст[254].

Функциональное преобразование парадигматического порядка в конструктивный, создающий текст принцип приводит и у кубофутуристов к семасиологизации «глоссариев» или деривационных структур, которая, правда, предполагает интенсивную предварительную информацию и специфически настроенное «методологическое сознание» у реципиента.

Только это «методологическое сознание» располагающего предварительной информацией реципиента может раздвинуть «эффект присутствия», сопровождающий неологизм, на восприятие всего текста-неологизма in statu nascendi.

Остраняющее обнажение правил порождения еше раз остраняется благодаря тому, что оно опознается как ключ того поэтического, который оно само конструктивно организует и конституирует. Якобсон в своей работе о Хлебникове довольно поверхностно различает два типа поэтической реализации парадигматических порождающих моделей, которые он характеризует просто как «сопоставление неологизмов»:

1) Сочетание одного и того же корня (К) или корневого слова с различными формальными признаками (с. 84), т. е. демонстрация «обнаженного производения (классического paregmenon)» как поэтический текст, например, в знаменитом стихотворении Хлебникова «Заклятие смехом», представляющем корень «смех» во все новых суффиксальных сочетаниях (М — морфема). Схема этого представления деривации:



254 Сходное интенциональное обращение можно наблюдать, когда, скажем, фразы, предназначенные для упражнений, извлекаются из учебников или инструкций и подвергаются критической «интранзитивизации»: они уже являются не грамматическими «образцами», а конкретными высказываниями. Достигаемый при этом эффект очень ценится многими критически осмысляющими язык поэтами — достаточно вспомнить остраненные «дидактические пьесы» Брехта.

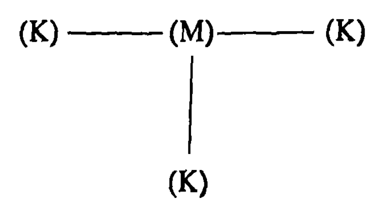
В возникающей таким образом «тавтологической структуре» (с. 84) внимание, естественно, оказывается привязанным к переменным, т.е. к семантике суффиксов, которая тем самым — по принципу «выделения» — деавтоматизируется и актуализируется.

Еще яснее, чем в «Заклятии смехом» Хлебникова, подобная демонстрация парадигмы дана в стихотворении Василия Каменского «Четыре времени» (Девушки босиком):

Весна:	Лето:
Песниянка	Осмеянка
Песниянная	Осмеянная
Песниянных	Осмеянных
Песниян	Осмеян
Осень:	Зима:
Окаянка	Одеянка
Окаянная	Одеянная
Окаянных	Одеянных
Окаян	Одеян

Эта абсолютно «геометризированная» заумная парадигма[255] синтезирована из существующих русских корней (песн- и т.д.), а также имеющихся морфем (-янка, -янная, -янных, -ян), при этом парадигматическая функция суффиксов в своем конструктивном осуществлении принимает на себя роль рифмы, в то время как четырехкратное повторение корня конструктивно играет роль аллитерации, а каждая из четырех парадигм — строфы[256].

2) Сочетание слов с тождественными «формальными характеристиками» и различными основами/корнями по схеме:



[255] Тот же прием получает у Маяковского экспрессино-эмоциональную мотивацию (Винокур, с. 62), как, например, в стихах: «Хлеба! / Хлебушка! / Хлебца! / Радио ревет за все границы ...» (2, с. 150). В своей мини-драме «Вторник Мэри» (с. 10–11) Михаил Кузмин мотивирует нанизывание суффиксов уличным шумом, перекрывающим голос продавца газет:

«... естия / ... естия / ... ало / ... ало / ... ест / ... ест / ... ищет места в объезд». Такой пример подкреплен предшествующими выкриками: «известия / игральное зало / министерство пало / угольный трест / литературный манифест».

[256] Маяковский в стихотворении «Любители затруднения» (2, с. 141) синтагматически мотивирует и реализует деконтекстуализацию морфем и корневых слов также тематически: в этом стихотворении тематическая бюрократическая «волокита» сочетается с синтагматически-повествовательной тактикой «затрудения»: «кто в глав / кто в ком / кто в полит / кто в просвет / расходится народ в учреждения ...»

Эта конструктивная реализация суффикса позволяет сочетать парадигматически-словообразовательные, конструктивно-текстообразующие и терминологически-комментирующие функции:

Прудник, водник
бродник,
верблюдник,
растерятник,
пароходник.
(Гуро. Небесные верблюжата, с. 48)

Или у Хлебникова:

Трепетва
дышва
помирва
плещва
желва
плаква
лепетва
нежва. (Требник троих, с. 7)

Д. Бурлюк сочетает конечную и начальную рифму:

Зори раскинут кумач
Зорко пылает палач
Западу стрелется плач
Запахов трепетных плащ (Требник троих, с. 71)

9. «Поэтическая этимология» и каламбур как универсальные поэтические приемы

В своей работе о Хлебникове Якобсон впервые в рамках формалистской поэтической семантики выработал понятие «поэтической этимологии» — правда, поначалу в поверхностной дефиниции как прием, включенный в технику неологизма в качестве разновидности, которая должна «побуждать читателя к этимологическому мышлению» (с. 88).

Если абстрагировать методологический принцип «поэтической этимологии» или родственных приемов каламбура и игры слов[257] из рассеянных по текстам дефиниций Якобсона и других формалистов, получается следующая формула.

Поэтическая этимология в узком смысле или каламбур истолковывает формальный параллелизм (звуковой, ритмический, синтактико-конструктивный повтор единиц аналогичных структур) как семантический или психологический (Веселовский) параллелизм, осуществляя тем самым центральный постулат футуристически-формалистской эстетики, согласно которому «форма» создает «со-

[257] Относительно определения каламбура см. статью «Каламбур» (Я. Зунделович) в «Словаре литературных терминов» (М.; Л., 1925. Т. 1, с. 343–344). В этом словаре всем основным понятиям литературоведения того времени дается в значительной степени формалистское определение.

держание», является «содержательной» по своей природе. Фонетическая, просодическая, ритмическая, синтаксическая аналогия, существующая между двумя (соседними) словами (омо- или эквифония) оценивается реципиентом каузально-генетически как семантическая связь («синонимия» или «псевдосинонимия»), причем это происходит либо

1) всерьез, в силу специфического языкового мышления, которое а) порождается примитивно-архаическим состоянием сознания (фольклор, патологическое, примитивное, наивное или иное «редуцированное» мышление), б) связано с синтетическим языковым мышлением, сознательно реконструируемым современным автором (как это делали Хлебников, Белый и др);

2) в игровом варианте, чтобы а) прямо использовать порождаемое омофонией недоразумение (смешение или смещение контекстов) в качестве опорного момента («соли») шутки или б) использовать это недоразумение (независимо от прямо-комической интенции) нетранзитивно в качестве конструктивного принципа, а именно аффирмативно, как выражение автономного поэтического языкового мышления — или, с другой стороны, обнажающе-остраняюще, как выражение установки на критику языка, стремящейся к преодолению автоматизированного соединения «звука» и «значения» (Якобсон, с. 80). И в этом случае в эстетическом контексте действует структура мысли, являющаяся редуцированно-архаической и отличающаяся прежде всего тем, что «поверхностные аналогии» (смежность, повтор сходных или тождественных элементов) расцениваются в качестве симптома либо доказательства каузально-генетической зависимости этих элементов друг от друга: конструктивный принцип повтора (у Брика, Якобсона, Белого) или параллелизма тождественных или сходных единиц («формальный параллелизм» у Веселовского и Шкловского), являющийся конститутивным для любого порождения замкнутых комплексов и тем самым для восприятия структур, используется и оценивается в этом случае как семантический принцип согласия или совпадения повторяемых или формально параллельных элементов.

У Белого и Хлебникова приемы поэтической этимологии и каламбура непосредственно связаны с фоносемантической или фонометафорической системой корнеслова, познавательная функция этой системы не завязана только на изолированные семантические единицы или парадигмы, но и может быть реализована парадигматически: из корнеслова «звездного языка» Хлебникова или «глоссолалии» Белого можно—пользуясь принципом варьирующего повтора—образовать целые серии предложений с собственной предикацией. В соответствии с тем же принципом, по которому языковое мышление Хлебникова и Белого синтезирует из имманентной семантики звуков и слогов корневые слова, поэтическая этимология позволяет призводить из подобных корневых слов с помощью редупликации и повтора множество высказываний.

Этот процесс был подробно описан Белым в его поздней книге «Мастерство Гоголя», в результате был выведен общий методологический знаменатель его собственной поэтики, поэтики Гоголя и футуристов/формалистов. Для Белого,

так же как и для Хлебникова, поэтическая этимология приобретает серьезную познавательную ценность[258].

В «звукописи» Гоголя, как и в «звучной зауми» вообще, в ассонансах, аллитерации и градации звуковых групп, действует принцип повтора, который Белый рассматривал, как и О. Брик (Звуковые повторы), а также Якобсон, Шкловский и другие формалисты, в качестве той силы, которая устанавливает глубинную связь между визуальной «изобразитеьностью» метафорики и «первичными акустическими феноменами» ассонанса и т. п. (Белый. Мастерство Гоголя, с. 232). Повтор звуков ведет к повтору слов, а отсюда ко всем прочим формам «фигуры повтора» (с. 228), которая, в том числе, конструктивно организует сюжет. Конструктивно реализованная звуковая метафора «звукописи» или зауми преобразует экспрессивный звуковой жест в «художественную изобразительность» (с. 238), создающую возможность образного мышления.

Согласно Белому, в первой фазе творчества Гоголя доминирует чистая звуковая метафорика — аналогично парадигматической фазе футуризма/формализма, — которая лишь во второй-третьей фазе конструктивно развивается во все более сложные семантические «фигуры повтора».

Как и в своей книге «Символизм» (1910), Белый исходит из того, что порожденная звуковым повтором семантическая связь, которая в пра-языке еще действовала как непосредственно доступное смысловое единство («звукопись» = «доисторическая жестикуляция языка», с. 234), все больше десемантизировалась, а ее место занимало порождение образов, метафор и т. д., которые уже не могут быть непосредственно выведены из звуковой жестикуляции.

Поэтическая этимология могла бы — если продолжить рассуждения Белого в духе Якобсона — состоять в том, чтобы вновь привести приемы семантического параллелизма в генетическую зависимость от приемов звукового повтора — эволюционная регрессия с точки зрения Белого, с точки зрения формалистов — акт «актуализации» или «омоложения» архаического языкового мышления.

Белый пытается расширить заимствованную у Брика и Якубинского систему повторов звуков и звукосочетаний, включив в нее фигуры повторов сложных словосочетаний, которые сами, в свою очередь, образуют «ядро семантической тенденции» произведения в целом в системе параллелизма как метафоры, метонимии, гиперболы и т. д. Таким образом из семантического ядра звуковых метафор благодаря системе параллелизмов грамматического, ритмического, логического рода могут быть построены объемные смысловые фигуры, в которых «симметрия грамматических форм» соединяется с «повтором представлений частей некоего искомого целого» (с. 239). Тем самым Белый — как и ранние формалисты — эксплицитно выражает стремление к созданию «поэтической грамматики», в которой был бы возможен гомогенный методологический переход от структуры языкового субстрата к структуре перекрывающих его, более абстрактных денотативных функций (метафоры, сравнения и т. д.).

---

[258] Белый. Мастерство Гоголя, с. 98: происхождение слова «народ» от «род», «народил» или «человек» от «чело + век» и т. д.; он же в «Глоссолалии», с. 68 говорит о «звуко-людях», что точно совпадает с формалистским принципом «персонификации» явлений звукового уровня.

Принцип повтора, действующий как на уровне звуковых единиц, так и на других уровнях вплоть до сюжета, оказывается моментом, объединяющим поэтическую семантику Белого с поэтической семантикой формалистов; ведь в обеих концепциях принцип повтора дает возможность путем «количественного» удвоения или многоярусного построения постоянных единиц («ступенчатость» Шкловского, см. Ф 2) порождать «качественно» различные синтагматические или конструктивные уровневые структуры (от нанизывания звуков до нанизывания сюжетных элементов), при этом более сложный уровень оказывается конструктивно производным от низших, менее сложных уровней и определяется ими. Этот процесс «выведения снизу», который в дальнейшем в терминологии Якобсона именуется «реализацией» в более широком смысле, был генетически идеологизирован Белым в его поэтике, постоянно при этом подвергаясь конструктивному обнажению, т.е. эстетизирован и тем самым «деидеологизирован»[259].

В своей пионерской работе «Звуковые повторы» (с. 25) О. Брик также придерживается мнения, что элементы «образного» и «звукового творчества» сосуществуют, однако в каждом новом поэтическом произведении образуют свои «поэтические фигуры». Полное равновесие между этими двумя элементами или «тенденциями» (там же) достигается в тех фигурах, в которых как раз реализуется либо поэтическая этимология, либо анаграмматические структуры, как это часто встречается в народных загадках, но также и в излюбленных маньеристскими поэтами «парономастических цепочках».

С футуристической/формалистской точки зрения прием анаграммы сочетает «поэтическую этимологию» (= «звуковая парафраза»), технику сдвига (в духе «сдвигологии» Крученых) и синтагматическую «реализацию» («метаморфоза» Якобсона)[260].

Поэтическая этимология, каламбур и другие приемы «реализации» служат в качестве приемов остранения для того, чтобы сначала обнажить семантическое или эмпирически-рациональное несоответствие слов-омофонов или словосочетаний-омофонов, однако затем «обнажить» это несоответствие таким образом, чтобы в новом контексте оно обрело автономный, вполне последовательный «свой», противоречащий всем правилам смысл. Так первичный комический эффект семантического диссонанса, «нонсенса» реализации каламбура снимается в поэтическом контексте за счет того, что семантический сдвиг в данном случае выступает в качестве конструктивного принципа автономной поэтической семантической системы.

Комизм игры слов происходит от разрешения ситуации «вынужденной ассоциации», вызываемой поначалу каламбуром: услышавший шутку смеется, потому что, поняв ее, видит произвол формально вынужденной ассоциации с точки зрения практической эм-

---

[259] «Корнесловие» Хлебникова в значительной степени состоит из призводных по принципу поэтической этимологии, представленных либо в «глоссариях» (например, «Учитель и ученый», 1912) — аналитически, либо в поэтических текстах — синтетически (ср. многочисленные примеры у Якобсона, «Новейшая русская поэзия», с. 96–97 и 125: «... ум работает каламбурами»).

[260] Интересный фольклорный пример приводит Брик (Звуковые повторы, с. 25), где парономастическая загадка характеризуется как звуковая парафраза (парафраза = реализация сюжета); ср. в связи с этим также: Якобсон. Новейшая русская поэзия, с. 104-.

пирии. Иначе дело обстоит в поэтическом контексте, где «нонсенс» получает гораздо более сильную конструктивную поддержку, так что реципиент должен «реализовать» в воображении смысловые связи и при этом сознавать, что он следует не эмпирико-рациональной вероятности, а эстетическому принципу «мнимости». Чем интенсивнее происходит сигнализация этой мнимости, тем больше автономное языковое мышление превращается в простой предлог «приема сближения двух единиц» (Якобсон. Новейшая русская поэзия, с. 94), тем сильнее действует отмеченная Якобсоном и другими ранними формалистами тенденция опустошения смысла (примеры у Якобсона, с. 108), «жертвовать смыслом ради звука» (Белый. Мастерство Гоголя, с. 235): эта тенденция, обнаруживающая сильные черты самопародии[261], проявляется и в творчестве Хлебникова, например в двустишии:

Наш кочень очень озабочен:
Нож отточен точен очень!
(Хлебников. Неизданные произведения, с. 141)

Дополнительную семантическую нагрузку поэтическая этимология получает, если занимает позицию рифмы, чья изначально серьезная семантико-ассоциативная функция со временем все более бледнела и редуцировалась до эвфонически-конструктивной функции (Якобсон. Новейшая русская поэзия, с. 122-). Прием остранения рифмы форсирует автоматизированные «банальные рифмы» типа «любовь—кровь» (Брик. Звуковые повторы, с. 25) и обнажает тем самым возникающую под «давлением рифмы» семантическую деформацию.

Согласно Якобсону, в современной поэзии прием рифмы как таковой обнажен (с. 124): акт остранения состоит в том, чтобы лишить, как и в поэтической этимологии, эвфонический параллелизм конвенциональных моментов и снова «поймать его на слове» как семантический параллелизм[262].

Использование ассонансных, составных и омонимичных рифм получает в футуристической поэтике (по Харджиеву—впервые у Северянина) первично лирическую, эстетическую функцию: чисто комический эффект каламбурной рифмы служит в современной поэзии для создания «боковых ассоциаций», находящихся на границе иронии и лиризма (Харджиев. Маяковский, с. 69).

Многослойную комбинацию ассонансных («неточных»), омонимических и составных «сдвиговых» рифм, осложненную к тому же за счет расположения рифм как в конце стиха, так и в его начале и в середине, представляет следующее стихотворение Д. Бурлюка из сборника «Требник троих»:

---

[261] Крученых (Сдвигология русского стиха, с. 2, 17, 27–28) подчеркивает пародийно-остраняющую тенденцию «смыслового сдвига», возникающего (в каламбуре) за счет «звукового сдвига».

[262] Как сотрудник сатирических журналов «Сатирикон» и «Новый сатирикон», Маяковский был хорошо знаком с паркткой каламбурных рифм и их остраняющими эффектами (Харджиев. Маяковский, с. 68-). Примеры такой техники можно найти у Маяковского в «Текстах для издательства "Сегодняшний лубок"» (1, с. 355-): «Сдал австриец русским Львов, / Где им зайцам против львов!» или «Да за дали, да за Краков / Пятить будут стадо раков!»

Дверь заперта навек навек
Две тени — тень и человек
А к островам прибьет ладья
А кось трава и лад и я
А ладан вечера монах
А ладно сумрак на волнах
Заката сноп упал и нет
Закабаленная тенет. (Требник троих, с. 73)

Примеры такого рода можно найти у всех футуристов, более того, произошла своего рода «канонизация» каламбурной рифмы или отдельных «сдвиговых» рифм, как, например, особенно частой (в том числе и в метафорической функции) пары «труб — труп», которую можно обнаружить почти у всех футуристов[263].

Многочисленные «изобретенные» Хлебниковым «сдвиговые» рифмы были приняты другими футуристами — прежде всего Маяковским — в свой репертуар, получая тем самым дополнительный интертекстуальный цитатный характер.

Якобсон рассматривает «обнажение рифмы» прежде всего в аспекте «эмансипации звуковой валентности от смысловых связей» (Новейшая русская поэзия, с. 122) и тем самым как прием редукции семантической значимости в пользу эвфонической. Однако это сосредоточение на ослаблении смыслового момента (с. 130) вело к ослаблению конструктивной функции приема остранения в стихе, которая была методически разработана лишь в теории стиха Ф 2, прежде всего у Тынянова.

А. «Поэтическая этимология» или каламбур (первая ступень принципа остранения конструктивной реализации)

Методологическая значимость поэтической этимологии в концепции реализации Якобсона не определяется эксплицитно в работе о Хлебникове, однако она вполне может быть реконструирована как первая ступень общего процесса реализации, который поэтический текст воплощает на всех конструктивных уровнях в соответствии с их спецификой: поэтическая этимология, или каламбур реализует на «семантическом уровне» в качестве смысловых ассоциаций те структуры повтора, которые являются конструктивными для «фонетико-ритмического» и «морфологически-синтагматического уровня»; факты языка обрабатываются при этом как предметные факты и деформируют тем самым эмпирико-логические категории, доминирующие в практической коммуникации на «семантическом уровне».

В этом духе Тынянов определяет поэтическую этимологию как прием «перераспределения вещественных и формальных частей слова» (Проблема стихотворного языка, с. 156–157). Якобсон имеет в виду то же самое, когда говорит о том, что в поэтическом языке значима исключительно «диссоциация словесных элементов», которая далее тем легче может быть соединена в новое сочетание

---

263 Н. Бурлюк (Требник троих, с. 58): «Над степью крыш / И стадом труб / Плывет луны / Сожженный труп» или у Льва Зака (Хрисанфа): «... проводит за трупом труп ... медью литавр и труб ...»

(с. 82). Этот принцип диссоциации должен свести до минимума привычную для обиходного языка ассоциацию звука и значения «по смежности» (там же) и связанную с ней автоматизацию[264].

Сравнение очерка «поэтической грамматики» Белого в «Мастерстве Гоголя» и формалистской модели реализации позволяет лучше понять оба варианта поэтологии (независимо от вопроса об их генетических отношениях). Поздняя теоретическая деятельность Белого объединяет его собственные ранние «формалистские» подходы с опытами самих ранних формалистов, однако теперь на более высоком методологическом уровне, значение которого для реконструкции раннего формализма так велико потому, что он последовательно развивает те теоретические моменты (как, например, теория реализации), которые раньше были намечены лишь «контуром». Однако существенными для сравнительного анализа обеих моделей являются не столько терминологические, сколько методологические аналогии, центральной из которых несомненно оказывается соединение Белым теории повтора (см. выше) с теорией «гиперболизма» и вообще сравнения.

Представленные в «звукописи» фонетические, ритмические, синтаксические структуры повтора порождают и определяют гиперболическую и метафорическую структуру семантического уровня: «В повторе — генезис гиперболы Гоголя — гипербола почти имманентна повтору» (Белый. Мастерство Гоголя, с. 252).

«Группа повторов» функционирует как семантический «прием усиления» и тем самым как гипербола, которую Белый (аналогично Потебне) определяет как «тенденцию к усилению представлений» (с. 252): фигура повтора делает возможной фигуру гиперболы, прежде всего тогда, когда из-за повтора слов (накопления тождественных признаков) возникает «гиперболическая синекдоха» (с. 253), которая гротескно возвышает область микроскопического — ограниченного, банального, «низкого» — путем количественного умножения («мелочей», «пошлостей») до уровня макроскопического (город, государство, мир, космос).

Как гипербола, так и различные виды сравнения развиваются из структурного принципа повтора и параллелизма, однако различаются своей семантической функцией и присутствующим в них языковым мышлением: гипербола представляет архаическое, донаучное языковое мышление по принципу индукции, в то время как метонимия — научно-практическое, более позднее языковое мышление по принципу каузальности (с. 10), соединяющее конкретные образы в каузальную цепь или обобщающее их по какому-либо общему признаку.

---

[264] Якобсон дословно повторяет при этом мысль, несколькими годами ранее высказанную А. М. Пешковским (Русский синтаксис в научном освещении, с. 98-) вслед за Потебней в очень популярной форме. Согласно Пешковскому, в обиходном языке господствуют ассоциации по смежности, поскольку в нем принципиально доминируют конвенциональные связи (с. 104). Перенесенная на формалистскую поэтическую семантику, «поэтическая этимология» не могла быть ничем иным, как постулированным Якобсоном разрушением механизированных ассоциаций по смежности и заменой их ассоциациями по сходству, что в поэтическом языке значит — «ассоциациями по звукам» (Якобсон. Новейшая русская поэзия, с. 81-).

Гипербола расширяет представления за пределы повторяющихся частей целого в направлении искомого целого (с. 267), в направлении обобщающего, абстрактного (с. 269). Метафорика и «метафорическое мышление» также трансцендируют выводимую эмпирически-каузальным путем субституцию сравнения, истолковывая лежащий в основе сравнения принцип аналогии как генетический принцип, или, в терминологии Якобсона, «реализуют», семантически остраняют.

«... берется не предмет, а каждый отдельный признак его сопоставляется с отдельным предметом; предмет, схватясь с рядом предметов, остранняется во всех своих признаках: каждый становится как бы отдельным предметом; в первом же случае все предметы становятся признаками неданного, конструируемого: в новом качестве; "кудри, как зелень", "зелень, как кудри"; в итоге же — новое, неданное качество: "зеленокудрые"; и это — метафора» (Мастерство Гоголя, с. 268).

Подобно гиперболе, метафорика актуализирует «древнее мышление» (с. 268), делающее из аналогии семантических единиц заключение об их гомологии, (генетической) связи: этот процесс реализации движется принципом параллелизма формальных элементов, которые сталкиваются в сравнении как семантические единицы и затем испытывают метонимическое, гиперболическое или метафорическое «развитие». Замена качественных признаков (в сравнении) ведет к синекдохе или гиперболе, замена относительных признаков (пространство вместо времени, краска вместо звука и т. д.) — к метонимии и каузальному умозаключению научного мышления (с. 268).

Метафора же порождает автономную «художественную причинность» (с. 269), поскольку она не просто устанавливает новые отношения между имеющимися признаками, но и производит качественно новые признаки. Слияние принципа повтора («повтор лежит в основе архитектоники») как акустического феномена с принципом сравнения («сравнение — основа изобразительности») как визуальным феноменом и создает ту самую «художественную действительность», которую Белый сравнивает с организмом, чьи нервы символизируют функцию сравнения, а мускулы — «сетку повторов» (с. 269).

По аналогии с формалистской моделью конструктивной реализации Белый разрабатывает концепцию, в которой структура или приемы материального субстрата определяют и пронизывают приемы более высоких смысловых уровней, умножая тем самым действие поэтического слова или текста:

«Суть неизгладимости в том, что прием, вырастая из другого, им подкреплен ... речь Гоголя — организм, показанный во всех фазах своего зародышевого развития: одновременно» (Белый. Мастерство Гоголя, с. 278).

Последовательный принцип звукового, ритмического и синтаксического повтора порождает симультанный принцип сравнения и поэтического обобщения — гиперболы; создаваемая повторением аналогичных, следующих друг за другом формальных единиц ассоциация, будучи представляемым образным со-

положением, реализуется в качестве каузально-генетической связи. Белый описывает этот процесс как процесс порождающий[265].

Б. «Этимологизация», или «реализация метафоры» (вторая ступень принципа конструктивной реализации)

В работе Якобсона о Хлебникове приемы второй ступени реализации не отграничены четко от приемов первой ступени, скорее всего потому, что в поэтической практике и те и другие выступают совместно; до сих пор те и другие называются «поэтической этимологией». Тем не менее соответствующие высказывания формалистов позволяют ясно реконструировать рубеж между первой и второй ступенью реализации: в то время как на первой ступени фонетически, ритмически, синтаксически фиксируемые структуры повтора определяют (новые) семантические сочетания, на второй ступени эта детерминация происходит в пределах «семантического уровня» и между двумя (или больше) фиксированными на этом уровне смысловыми плоскостями, из которых одна ассоциируется с вымышленной, «переносной», метафорической, искусственной действительностью, а другая—с действительностью реальной, эмпирической, прагматической, конвенциональной. Реализация на этом уровне означает «смысловой сдвиг» и его одновременное обнажение и демотивацию, происходящие между указанными смысловыми плоскостями. В его общей функции этот процесс также может быть назван «этимологизацией», либо «художественной этимологией», которая «выламывает» слово из его канонизированного фразеологического, метафорического, идиоматического контекста, а затем сводит к его основному лексическому значению, парадигматизирует. Этот остраняющий акт деконтекстуализации вызывает, по Винокуру, «разложение фразеологических единиц на их составляющие», благодаря чему слово в своем «первичном», «буквальном» значении обнажает и остраняет конвенциональное, ожидаемое контекстуальное значение. Это дефразеологизирующее остранение предполагает сознательно- или бессознательно-наивно-патологически редуцированную перспективу, мотивирующую мнимое или истинное непонимание-недоразумение.

Отсюда и родство остраняющей этимологизации со всеми формами народной этимологии, которая также мотивируется редуцированной перспективой (отсутствие образования и т. д., см. Томашевский. Теория литературы, с. 20–21). В художественном контексте этот первичный комический эффект «непонимания» может утратить свою транзитивно-характеризующую (социально или психологически классифицирующую говорящего или слушающего) функцию описания (ср. ниже о теории сказа) и выполнять в этом случае уже либо критико-стилистическую, либо конструктивную функцию. В этих случаях «непонимание» переносного, метафорического, перифрастического и т. д. значения

---

265 «... из звукового повтора рождается словесный повтор, он им подкреплен; повтор членится в клавиатуру повторов; она двояко подкреплена: звуком и ритмом ... гипербола Гоголя есть вывод из сложного повтора» (Белый. Мастерство Гоголя, с. 278).

«фразеологических единиц» используется сознательно и целенаправленно как прием «поэтической семантики».

Как критико-стилистический прием этимологизация служит для пародийного обнажения автоматизированных, канонизированных или лексикализированных «словарных метафор» (Винокур. Маяковский — новатор языка, с. 105), типичных для отдельного автора или целой школы. У Маяковского эта антиметафорическая тенденция доходит до радикального отвержения метафорики вообще как «романтического» приема.

Остраняющая «деидеоматизация» или «дефразеологизация» (Ханпира. Окказиональные элементы в современной речи, с. 282) наполнена в футуристической поэтике пафосом «восстановления слова в его индивидуальных правах» (Винокур. Маяковский — новатор языка, с. 101) и роднится в этом отношении со стремлением к восстановлению праязыкового значения слова в поэтике символизма. В процессе «буквализации» реципиент осмысляет «этимологические истоки» значения слова и переживает при этом — как и в других приемах неологизма — уже упоминавшийся «эффект присутствия», который, собственно, и делает поэтическое слово «ощутимым». Лишь отдельное слово сохраняет свою семасиологическую индивидуальность (с. 104): выдвинутое футуристами/формалистами требование освобождения или воскрешения слова предполагает его освобождение от контекстуальной зависимости (с. 110)[266].

В этом «аналитическом отношении к слову» парадигматическое (т. е. деконтекстуализированное) значение входит в новые, «необычные сочетания», остраняющие канонический метафорический репертуар и связанное с ним языковое мышление.

Критико-идеологическую составляющую «дефразеологизации» блестяще иллюстрирует следующая цитата из Маяковского:

А теперь буржуазия!
Что делает она?...
Она —
из мухи делает слона
и после
продает слоновую кость.

Метафорическое значение канонизированного выражения «делать из мухи слона» остраняется в этом случае многократно: 1) сведением фигуративного значения (слон как «символ» огромной массы и т. д.) к его материально-буквальному значению (слоновую кость можно получить только у слона — реального животного) и 2) «буквализацией» предиката «делает», который под влиянием конкретного «продает» «реализуется» в виде такого же конкретного действия, словно буржуазия и «в самом деле» занимается тем, что делает — производит, изготовляет — из мух слонов и, в более широком смысле, — поставляет на рынок (ассоциация — «газетный рынок»).

---

[266] Винокур (с. 110) ясно говорит о значении деконтекстуализованного слова («отдельное слово ... освобожденное от всякой контекстуальной зависимости») как вызывающем самые неожиданные эффекты.

Согласно Томашевскому (Теория литературы, с. 31), метафорическое слово всегда находится в некотором контексте, смысл которого препятствует возвращению к «первичному значению». Ощущение «образного» значения слова возникает только тогда, когда игнорируется контекст, отдельное слово изымается из контекста.

В. Реализация «поэтической этимологии» и метафорика на уровне сюжета (третья ступень реализации)

а) «Метаморфоза»

Понятие «метаморфоза» у Якобсона (Новейшая русская поэзия, с. 42-) совпадает с определением «развертывания метафоры» у Шкловского: оба приема реализуют детерминацию сюжетной структуры происходящими на «семантическом уровне» процессами реализации первой и второй ступени, процессами, которые монтируются в сюжете как каузально-временная последовательность.

Метаморфоза также проецирует художественный прием на «художественную реальность», в которой приемы поднимаются до субъекта сюжетной предикации. При этом (относительная) симультанность приема сравнения или семанитческого монтажа трансформируется в сложную последовательность, благодаря чему абстрактные приемы персонифицируются как «носители действия»: в этом случае можно было бы сконструировать, пользуясь элементами формалистской терминологии, понятие «оживление приема».

Реализация третьей ступени трансформирует реализацию первой и второй ступени, словно «преломляет» их своей синтагматической структурой и нормативно связанной с ней эмпирико-логической «сюжетной конвенцией», которая через использование «вербального факта» или приема первой и второй ступени с одной стороны остраняется как его субъект, с другой — остраняюще обнажается самим его появлением. В приложении к упомянутому Якобсоном (см. выше) примеру (сравнение: голова = пивной котел) метаморфоза обратного параллелизма звучала бы: «голова стала пивным котлом» или «голова больше не голова, а пивной котел» (Новейшая русская поэзия, с. 44).

«Реализация метафоры» (с. 32) — следствие этой концентрации внимания на «потенциальном значении» метафоры и на создании эффектов остранения путем сведения ad absurdum переносных, контекстуальных значений слова с помощью изначального, по большей части предметного значения. Этот эффект остранения оказывается тем интенсивнее, чем сильнее «второе», метафорическое значение слова конвенционализировано постоянным повторением (ср., например, выражения: «тронуть душу», «живое слово» и т. д.).

Приемы «оживления метафоры» приняты также в поэтике символизма — ср. об этом: Жирмунский. Поэзия А. Блока, с. 41- (здесь развернутая метафора также должна служить деавтоматизации, с. 43). Заново оживленные «метафорические неологизмы» (с. 50) развивают в поэтическом тексте сложную «метафорическую тему», создавая в результате «поэтическую реальность» (там же),

законы которой находятся в противоречии с «предметно-логическим значением» окружающих слов и остраняют их:

«Актуализация — это наглядное представление, зрительный образ, потенциально заключенный в каждой части словесной конструкции ...» (с. 53).

«Развертывание метафоры» по автономным художественным законам точно соответствует «реализации тропа» у Якобсона (Новейшая русская поэзия, с. 36-), которая также проецирует поэтический факт на художественную реальность (там же) и снимает при этом логико-эмпирическую мотивацию внехудожественной действительности. Это «логическое противоречие» поэтического языка подтверждает в качестве художественного приема автономность поэтического текста и прежде всего его метафорической структуры (Жирмунский, с. 61 и 76). Жирмунский называет это обнажающее, «немотивированное» использование «метафорических коннотаций» катахрезой и понимает под ней прием, который Якобсон в своей работе о Хлебникове именует «обратным параллелизмом».

Очень редуцированная модель семантического параллелизма у Якобсона предусматривает в принципе только два «ряда», между которыми происходят «семантические сдвиги»: «реальный», прагматический ряд транзитивной номинации и «фигуративный» ряд художественной реальности и ее автономных семантических закономерностей.

«Обратный параллелизм» реализует или актуализирует смещение с «реального» на «фигуративно-метафорический» уровень с помощью эксплицитного, тематизированного в тексте «отрицания реального ряда в пользу метафорического» (с. 44). В качестве примера Якобсон приводит цитату из повести Гоголя «Страшная месть»: «Те леса, что стоят на холмах, не леса: то волосы» или реализацию сравнения «голова как пивной котел» в виде «не голова, а пивной котел» и т. д.

Прием реализации «обратного параллелизма» подчеркивает автономию художественной имманентности в противоположность прагматике; поэзия, которая обращается в реальными образами как со словесными фигурами (с. 50), создает языковую действительность, где языковые факты и их имманентная семантика превращают реальные факты в простой «материал» своего метафорического развертывания. Однако одновременно «обратный параллелизм» обнажает эстетическую «условность» поэтической метафорики или автономного «метафорического мышления» (Жирмунский, с. 44), делая сознательным сам метафорический процесс, который в обычной «языковой метафоре» имеет транзитивно-номинативный характер.

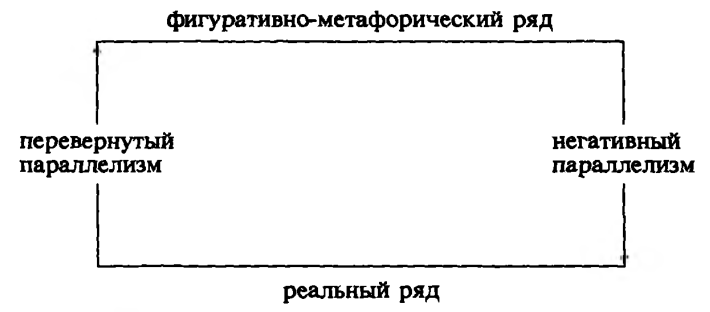
«Негативный параллелизм»[267] отрицает один метафорический ряд в пользу

---

[267] Родственным «негативному параллелизму» Якобсона является исследованный Белым (Мастерство Гоголя, с. 55–56) прием «отрицательного определения», «параллелизма на не», доминирующий в повести Гоголя «Страшная месть». Это нагнетание отрицательных определений («и земля, вся земля — есть "не то"» — с. 57) происходит как от нового видения, так и от «неописуемости» предмета (с. 63). Его усиление заканчивается воплощением полного ничто, которое, правда, толкуется Белым метафизически. Родственным приемом является остраняющее снятие гиперболического обобщения («все, везде, всегда, всякий ...») в «перевернутом» обобщении, уменьшении гиперболы до

реального и реализует тем самым уже описанную остраняющую ликвидацию метафоры («дефразеологизация» и т. д.). Цитированное выше сравнение звучало бы в этом случае так: «Это не пивной котел, это голова».

Модель семантических параллелизмов и их сдвигов у Якобсона может быть сведена к следующей схеме:



«нормального масштаба» объекта — и дальше до нуля («обратное преувеличение представлений» — с. 255). Так возникают антиподы стереотипов на «все-»: «никак, никакой, ничто, никогда ...» — т. е. гипербола отрицания. Однако и в этом случае отсутствует ориентация на меру степени: «фигурой неопределенности» называет Белый «фигуру фикции», поскольку она производит «фикцию отрицательной реальности» путем опровержения двух гипербол без находящегося между ними предмета гиперболы (с. 256). Гипербола оказывается воспринимаемой в обнаженном виде как «пустая логическая категория», так же как и то, что с ее помощью производится — «ничто», отрицание существующего, «реализованное» в языке. «Фигуры фикции» представляют собой «гиперболы навыворот», которые, будучи неопределенными определениями, растворяют действительность («реальный» ряд параллелизма) в «ничто», реализуемое — как «художественная действительность» — лишь в пределах «фиктивного» ряда. Попытка Белого интерпретировать этот остраненный художественный мир Гоголя как результат отчуждения художника от мира, пола и класса (с. 257) объясняется его стремлением к синтезу социологически-идеологической и структурно-семантической интерпретации: Белый соединяет конструктивную функцию «ничто» («фигуры фикции») с экзистенциальным значением «ничто» (в духе Мережковского или Л. Шестова), которое раскрывается в самом Гоголе словно «дыра» (с. 257), однако превращается в художественном творчестве в «литературный прием». Такую же фиктивную фигуру представляют собой тавтологические фигуры (например, «чувствовать чувство» и т. д.), которые также реализуют пустую логическую категорию (ср. понятие игры синонимами у Якобсона — Новейшая русская поэзия, с. 110–111). Нагнетание парных синонимов уже больше не ведет к гиперболизации представления, а скорее вызывает его саморазрушение: гипербола лишается своего смысла, поскольку у нее нет ни меры, ни пропорции и она растворяется в «логическом, общем понятии» (Мастерство Гоголя, с. 258). Возникающая из отрицательной гиперболики «пустая риторика» и ее псевдотенденциозность (в особенности в последний период творчества Гоголя) не является более, как в ранний период, выражением ориентации на ритмико-прозаическую «звукопись» прозаической зауми, а представляет собой реализацию бессмысленности, пошлости. В конце концов Белый приходит к суждению, которое показывает и творчество Гоголя, и его собственное творчество позднего периода в аспекте, остававшемся до того почти без внимания: «художественная реальность» опровергла экзистенциальную и мировоззренческую реальность автора. Гипербола как художественный прием является фигурой речи, которая при превращении из техники повтора («тенденция известного типа повтора») в «мировоззренческую тенденцию» разрушает сама себя и тем самым — «мастерство» Гоголя.

Метаморфоза, как и реализация сюжета, оказывают, подобно «дефразеологизации» (см. об этом понятии Ханпира, цит. соч.), актуализирующее воздействие аналогично описанным выше приемам второй ступени реализации — с тем различием, что они развертывают изолированные, «вырванные» из контекста смысловые единицы фразеологических, метафорических и т. п. синтагм в новом контексте.

Реализация фразеологической (конвенционализированной) единицы «умерший смех» (соединение «безличного» субъекта — «смех» — с «личным» глаголом «умереть») происходит в стихотворении Маяковского «Чудовищные похороны» (1915) в связи со следующим «действием»:

> ... Вдруг из гроба прыснула гримаса,
> после —
> крик: «Хоронят умерший смех!» —
> из тысячегрудного меха
> гремел омиллионенный множеством эх
> за гробом, который ехал ...
>
> (Маяковский, 1, с. 97)

Другой, еще сильнее обнажающий вариант каламбурной метаморфозы превращает сам прием «игры слов» в предмет развертывания сюжета, субъектом которого является сам «словотворец»[268].

> Из храма
> Мы вынем р и вставим эль
> Для хлама
> Нужный свиристель ...
>
> (Хлебников. Неизданные произведения, с. 235)

В качестве одного из возможного множества примеров может быть приведена следующая каламбурная метаморфоза in nuce, в которой мотивация «недоразумения», как и первичный комический эффект, замещается трансформацией «языковых фактов» в «сюжетные факты»[269]:

---

[268] Каламбурная рифма у Хлебникова также часто обнажается (Харджиев, Тренин. Комментарий к Неизданным произведениям, с. 400):
«Развеяли ветра. Над бездною стою. Не "ять" и "е", а "е" и "и"!
Не "ять' и "е", а "е" и "и"! Голос неумолкший смерти. Кого — себя? Себя для смерти!...» (Хлебников. Маркиза Дэзес. — Неизданные произведения, с. 86).
Согласно Харджиеву и Тренину, разгадка зашифрованного каламбура: «смерьте» (императив) — «смерти». Почти тождественная интерпретация у В. Каменского (Путь энтузиаста, с. 133), где первым пунктом футуристической программы наряду с разрушением синтаксиса требуется отмена старой орфографии: «выкинуть ... букву "ять" и твердый знак ...»

[269] Реализованное как действие, понятое буквально превращение вещей в самостоятельные сущности (как метаморфоза анимистической метафорики) обнажает футуристический принцип отмены конвенциональной номинации: вещи «восстают» против своей пассивной природы как объекта обозначения и связанной с ним категоризации. Одновременно они воплощают тем самым стремление к новому видению, которое часто мотивируется редуцированной, детской или патологической оптикой. Так, например, в поэме Хлебникова «Журавль», где сдвиги в мире вещей мотивированы сдвинутой перспективой ребенка и эта мотивация еще усилена столь излюбленным в русской культуре рубежа веков тематически-структурным «символом» очков:

Молот
Раз пять
Опустился
«Распять!»
Крик вонзился
«Молод!» (Хлебников, там же, с. 126)

Симметрично-анаграмматическое расположение «двойного каламбура» («молот → молод/раз пять — распять») дополнительно усиливает условность сюжетных фактов и обнажает их достаточно сильную языковую детерминированность. Семантическая аналогия обоих метафорических центров («удар молота» — «распятие») не подкрепляется никакой эмпирической сюжетной логикой, кроме «логики каламбура».

Центральную роль в футуристической поэтической практике играет реализация поэтологических принципов, выдвинутых в футуристических манифестах и «буквально» осуществляемых в поэтическом тексте. Сюда относится прежде всего сюжетная реализация программного принципа «оживления вещей», который реализуется в поэтической языковой действительности как «восстание вещей».

Сформулированное в теории требование «оживления метафоры» и «воскрешения слова» и все связанные с этим приемы остранения становятся «героями» развертывания сюжета поэтического произведения следующим образом:

вещи оживут —
губы вещины
засюсюкают
«цаца, цаца, цаца!» (Маяковский, 1, с. 187)

Постулированное в футуристической/формалистской поэтике тождество слова и вещи (и, как следствие, оживление слова = оживление вещи) может реализоваться и как «раздробление слова» (= «раздробление вещи»):

Вещи надо рубить
Недаром в их ласках провидел врага я!
А, может быть, вещи надо любить?
Может быть, у вещей душа другая?

(Маяковский, 1, с. 158)

Здесь развертывается заложенное уже в футуристической программе напряжение между поэтом как «словотворцем» и его демиургическим всесилием над порождаемой им «поэтической реальностью», с одной стороны, и автономией, самоценностью поэтического «слова как такового» и автономией мира вещей — с другой.

И там, где у человека вырезан рот,
многим вещам пришито ухо!

(Маяковский, 1, с. 158)

«...Там мальчик в ужасе / ... / Смотри, закачались в хмеле трубы—те! / Что? Мальчик бредит на-яву? / ... / Я медленно достаю очки. / И точно: трубы подымали свои шеи / ...» (Хлебников. Собрание произведений, 1, с. 76).

Человек как самовластный именователь вещей («рот») превращает вещи в послушных исполнителей («ухо») своих именований; так, вещи столь же послушны поэту, как и «герои» в трагедии Маяковского «Владимир Маяковский» о поэте-боге. Против такой «опеки» направлено восстание вещей, сбрасывающих с себя изготовленные человеком имена-одежды — метафора, которую Хлебников использует именно в этом смысле.

И вдруг
все вещи
кинулись,
раздирая голос,
скидывать лохмотья изношенных имен.

(Маяковский, 1, с. 163)

Однако эти имена-одежды сами начинают двигаться, оживают:

У обмершего портного
сбежали штаны
и пошли —
одни! —
без человечьих ляжек!

(Маяковский, 1, с. 163)

Этому гротескному оживанию вещей, которое Белый связывает с гротескной остраняющей гиперболикой Гоголя («Гоголь и Маяковский» — В кн.: Мастерство Гоголя, с. 390-), противостоит столь же гротескное овеществление одушевленного, реализующее семантический сдвиг, воплощаемое в действие:

Я летел, как ругань.
Другая нога
еще добегает в соседней улице.

(Маяковский, 1, с. 163)

б) Персонификация

Особый случай реализации сюжета представляет собой метаморфоза метафорического или каламбурного приема в сюжетного героя, т. е. их персонификация. В большинстве случаев эта персонификация является гротескной гиперболизацией материальных неодушевленных деталей (pars pro toto), превращаемых в телесных, одушевленных действующих лиц. В своей работе о Хлебникове (Новейшая русская поэзия, с. 46–48) Якобсон цитирует реализацию у Маяковского метафорического выражения «одарить поцелуем»: это выражение принимается «буквально», поцелуй сначала появляется как материальный предмет (подарок), который одаренный (против воли) человек таскает с собой и который вдруг превращается в человека (наделенного голосом)[270]:

---

[270] Эта персонификация поцелуя неоднократно встречается у Маяковского, например в «Облаке в штанах» (1, с. 190–192): «поцелуишко броситься вырос» — или в стихотворении «Любовь» (Дохлая луна, с. 22): «а женщина поцелуи кидает как окурки ...»

И вдруг
У поцелуя выросли ушки,
Он стал вертеться ...
Поцелуй лежит на диване,
Громадный,
Жирный,
Вырос,
Смеется,
Бесится.

Ранние поэмы, стихи, пьесы Маяковского состоят почти исключительно из целой иерархии метафорических или этимологических персонификаций: так, например, в пьесе «Владимир Маяковский» все «dramatis personae» персонифицируют языковые приемы, которые они представляют в своих репликах:

Владимир Маяковский (поэт 20–25 лет)
Его знакомая (сажени 2–3. Не разговаривает)
Человек без глаза и ноги ...
Женщина со слезинкой
Женщина со слезой
Женщина со слезищей.

(Маяковский, 1, с. 152)

В конце трагедии поэт обнажает условность «художественной реальности», отделяя различные ипостаси своего литературного (лирического или драматического) Я от своей непосредственной «биографической личности»:

Иногда мне кажется —
я петух голландский
или я
король псковский.
А иногда
мне больше всего нравится
моя собсвенная фамилия,
Владимир Маяковский.

Мейерхольд в своих инсценировках пьес Маяковского (и Гоголя) осуществил сценическое воплощение и «персонификацию» художественных приемов (прежде всего гиперболы и остраняющей метафоры): «Гипербола ходит в штанах ... До Мейерхольда и глаз наш не видел гипербол» (Белый. Мастерство Гоголя, с. 315).

Родственна этому приему реализация (миметических) звуковых жестов в виде «действующих лиц»[271], список имен которых — без следующей за ним драмы — представлен как автономный поэтический текст. Так сделал Хлебников в «Требнике троих»:

«Имена действующих лиц: Негава, Служава, Белыня, Быстрец, Умнец, Влад, Сладыка».

Персонификация звуковых метафор в сюжете стихотворения является, безусловно, крайней формой реализации, при которой все обсужденные до сих пор формы реализации концентрируются в одной-единственной фонеме.

---

[271] Якобсон. Новейшая русская поэзия, с. 118 о «демифологизации» личных имен, автоматизированных в обиходной речи: «О Тютчев туч!» (Хлебников. Неизданные произведения, с. 84); «... толстый Толстой» (с. 423); «...Пушкин ... пушки» (с. 262).

Ю
Юночка
юная
юно
юнится
юнами юность
В июне юня
Ю — крыловейная лейная.
Ю — розоутрая рая
Ю — невеста Ста Песен.
Ю и Я.

(В. Каменский. Девушки босиком, с. 17)

Изолированное обнажение этой персонификации[272] словообразовательной морфемы Каменский демонстрирует в альманахе «Рыкающий Парнас»:

Я
Излучистая
лучистая
истая
стая
тая
Ая
Я.

«Я» — это одновременно фонема, морфема, слово и имя, как подтверждает стихотворение Каменского «Морская» (Девушки босиком):

Есть страна Лальняя
Есть страна Дания
Есть имя Анния
Есть имя — Я ...

в) Реализация сюжетной и временной инверсии («перестановка»)

Хотя Якобсон и затрагивает в своей работе о Хлебникове (Новейшая русская поэзия, с. 52–53) прием реализации сюжетного и временного сдвига, он упускает из вида методологические истоки этого приема в приемах первой и второй ступени реализации, т. е. в приемах сдвиговой метатезы или инверсии на лексическом и синтаксическом уровне.

Кубофутуристический прием сдвига позволяет осуществлять не только линейное смещение границы слова (например, «улица — у лица»), но и смещение метатетическое, которое тоже может конструктивно использоваться для порождения каламбуров или поэтической этимологии. Метатеза последовательности

---

[272] В мифологическом языковом мышлении Хлебникова также доминирует персонификация звуков или звуковой семантики и превращение их в эпических «героев» — например, в «И и Е — повесть каменного века» Хлебникова (Пощечина общественному вкусу, с. 36-). Об урбанистической мотивировке «оживления звуков» ср. Маяковский «В авто» (1, с. 58), где звуки (или графемы) «О» и «С» становятся самостоятельно действующими персонажами, реализуемыми также и визуально как обрывки рекламных надписей, увиденных во время поездки в автомобиле по городу.

звуков как универсальный психолингвистический феномен играет решающую роль именно в развитии славянских языков, при этом ее диахроническая функция присутствует ассоциативно в соответствии с остраняющим принципом актуализации[273].

В манифесте «Новые пути слова» Крученых устанавливает ясную связь между кубистическим приемом сдвига и конструктивной метатезой, инверсией, гротексным «hysteron-proteron»:

«Мы рассекали объект!

Мы стали видеть мир насквозь.

Мы научились следить мир с конца, нас радует это обратное движение (относительно слова мы заметили, что его можно читать с конца и тогда оно получает более глубокий смысл!)» (Манифесты, с. 71).

От метатетической аллитерации и реализованных в ней метатетических неологизмов (сдвиговых слов) лишь маленький шаг до слов-палиндромов (Якобсон. Новейшая русская поэзия, с. 56, цитирует «рехамкирап» и «тенибак» Д. Бурлюка) и целых текстов-палиндромов, которые были канонизированы в первую очередь Хлебниковым как особый жанр (ср. Садок судей II, 1913: «Перевертень» или поэму «Разин»).

Прием синтаксической инверсии уже достаточно рано—как будет показано при рассмотрении Ф 2—был связан с приемом «перестановки» на уровне сюжета: Якобсон хотя и занимается «синтаксической метатезой» (с. 68-), однако без методологического соотнесения с метатезой на уровне фонем и слогов. Тем не менее в качестве методологического «мостика» между этими двумя уровнями приемов можно было бы рассматривать именно те случаи, когда синтаксическая «перестановка» порождает каламбурную рифму:

О, как я рад, бывая вас у
Вы для меня глоток красивого квасу.

(Хлебников. Неизданные произведения, с. 423)

Если последовательно продолжить рассуждения Якобсона о «временном сдвиге», то в этом случае прояснится и методологическая связь с приемами второй ступени реализации: выдвинутый Лессингом постулат временного развертывания «сосуществующих в пространстве частей во временной последовательности» (Якобсон. Новейшая русская поэзия, с. 52) точно соответствует функции третьей ступени реализации, на которой сосуществующие семантические элементы, симультанная ассоциация которых порождает метафорические (и иные) единства, тоже трансформируются в синтагматическую последователь-

---

[273] Ср. в связи с этим конструктивным принципом звуковой и слоговой метатезы как варианта приема повтора и параллелизма у Белого (Мастерство Гоголя, с. 306): «фигура повтора» и «аллитерационный костяк группы согласных» (с. 228-). Аналогично приему сдвига в изобразительном искусстве художница и график Ольга Розанова в своих стихотворениях особенно любит реализовать аллитеративную метатезу слогов в сильно обнаженной форме, например в «Испании» (Искусство, № 4, 1919): «Вульгар ах бульваров / Варвары гусары / ... /А рабы бар арапы ...» Сходные (фольклорные) анаграмматические приемы часты у Маяковского, например в стихотворении «Мы» (1, с. 53): «Лезем земле под ресницами вылезших пальм / ... / дорога—рог ада ...»

ность, причем возникающий сюжет представляется мотивированным как фабула[274].

Сдвиг семантических единиц детерминирует на уровне сюжета «перестановку» (свободное расположение) мотивов, деформацию их эмпирико-логической «фабулы» (ср. Ф 2 — теория сюжета).

Подобная реализация сюжета с перестановкой мотивов представлена у Крученых в стихотворении «Старые щипцы заката заплаты» (Пощечина общественному вкусу, с. 87–88), конструктивный принцип которого иронически обнажается в заключительных стихах:

Примечание сочинителя —
влечет мир
с конца
в художественной внешности он
выражается и так: вместо 1–2–3
события располагаются 3–2–1 или
3–1–2 так и есть в моем
стихотворении.

10. Кубофутуристическое остранение метафорики

Поражающее в поэтической семантике раннего формализма пренебрежение метафорическими приемами остранения несомненно является следствием кубофутуристического антисимволизма и его отражения в ранней формалистской полемике против символистской теории образа (прежде всего у Потебни). С позиций раннего кубофутуризма антисимволизм (или антиромантизм), как и антиметафоризм, идентичны в противостоянии «образу врага». Поэтому и в программных заявлениях кубофутуристов так мало говорится о метафорике, из чего, правда, не следует делать вывод о том, будто метафорика играла столь же подчиненную роль и в их поэтической практике. На самом деле ситуация обратная: существует специфическая кубофутуристическая метафорика, в которой весь репертуар от классической и романтической до символистской метафорики представлен в остраненном виде, иронически деконтекстуализован, пародийно утрирован. Поэтому также те немногие теорические высказывания, которые делали футуристы/формалисты относительно метафорики, объединяет один постулат: определение метафоры, сравнения, эпитета и т. п. как приема «смысловой неправильности» (Крученых. — Манифесты, с. 69), чей первичный эффект состоит в неожиданности семантического контрастного монтажа. С этим совершенно общим определением на основе эстетики восприятия соотносится столь же общая основная метафорическая формула «смыслового сдвига»[275], который

[274] Интересный пример реализации «синтаксического сдвига» как «действия» можно найти у Маяковского, «В авто» (1, с. 58): «Какая очаровательная ночь! / Эта, / (указывает на девушку), / та? / Выговорили на тротуаре / поч- / перекинулось на шины / та». О приеме перевертывания сюжета, возникающего из метатезы слогов, ср. Якобсон. Новейшая русская поэзия, с. 52–53.

[275] Термин «смысловой/семантический сдвиг» у Шкловского (Теория прозы, с. 61).

в раннем формализме (прежде всего у Шкловского) просто отождествлялся с конструктивной функцией остранения. Согласно этому первичному принципу остранения, метафорика с точки зрения футуризма/формализма служит в самом общем виде для деавтоматизации и пародийно-обнажающей деформации канонизированной (в первую очередь романтически-символистской) метафорики или метафорического приема как такового, диахронное обветшание которого или синхронная «новизна» как бы обусловлены структурными свойствами: «Метафора должна быть нова и неожиданна» (Томашевский. Теория литературы, с. 37).

Первичное толкование этого постулата у кубофутуристов ведет к эпатажной метафорике остранения, которая соединяет как можно более отдаленные семантические ряды по принципу контраста или даже чистой «алеаторики»: Терентьев прямо говорит о «теории контраста», которая служит, с одной стороны, деформации (метафорических) клише, с другой — порождению «неожиданных» семантических сдвигов («Маршрут шаризны» — Крученых. Сдвигология русского стиха, с. 19, 34-)[276].

Якобсон в своей работе о Хлебникове также определяет поэтическую функцию сравнения (с. 76–78) как немотивированное вторжение гетерогенных семантических единиц, ассоциация которых не оправдана реальным сходством:

«... сравнение ... один из методов введения в поэтический оборот ряда фактов, не вызванных логическим ходом повествования. У Хлебникова сравнения почти не оправданы действительным впечатлением сходства объектов, являются композиционными заданиями» (Якобсон. Новейшая русская поэзия, с. 76–78).

Конструктивная функция метафорики, поэтического сравнения, эпитетов и т. п. остается в ранних работах формалистов (если отвлечься от теории реализации) без внимания. Якобсон в самом общем виде — явно следуя Маринетти — *говорит о «сложной сети аналогий»*[277], в которых сопоставляются простран-

[276] Маринетти (Technisches Manifest der futuristischen Literatur, S. 76) также ставит создание семантических контрастов в центр поэтической метафорики. Ее цель заключается в том, чтобы «вызывать изумление» и разрушать «образы-клише». Терентьев различает сравнения «по сходству», сравнения «по контрасту» и случайные сравнения (Крученых. Сдвигология русского стиха, с. 21), при этом последний вид порождает «беспорядок», который Маринетти (S. 76) приписывает футуристическому образу. Ср. об этом также у Шкловского (О Маяковском, с. 65), который говорит о связи футуристической теории образа и принципа остранения.

[277] Та же мысль у Крученых и Хлебникова (Слово как таковое, с. 54): сравнения «тянутся на несколько строк и состоят главным образом из существительных, чем окончательно способны «занозить» язык ...» — понятие «занозить» восходит к кубофутуристическому принципу «занозистой поверхности» в живописи и означает — применительно к поэтике — наложение гетерогенных семантических структур, перетекание и мерцание метафорических рядов. Подробное описание переноса конструктивного приема сдвига с живописи на поэтику кубофутуризма можно найти у Б. Лившица (Полутораглазый стрелец, с. 49–50: анализ процесса создания стихотворения «Тепло» из сборника «Дохлая луна», с. 13). Лившиц критикует часто высказывавшееся футуристами мнение о пассивном характере используемого в монтаже материала, ср. в связи с этим Markov V. Russian Futurism, p. 189–190.

ственные, временные, акустические и другие категории (Маринетти: «создание густой сети образов и аналогий»[278]).

Конкретизация абстрактных феноменов (прежде всего языкового, литературного порядка) реализует кубофутуристический постулат автономной предметности артефакта в рамках «метафорической действительности» поэтического текста[279].

Хлебников в «Разговоре Олега и Казимира» (Футуристы, с. 79) интегрировал в свое языковое мышление именно это «оживление слова»: «Вообще слово — лицо с низко надвинутой шляпой. Мыслимое в нем предшествует словесному, слышимому» (там же).

Таким образом, принцип самоценности действует и для метафорической ассоциируемости поэтического слова, совобождение которого реализуется с опорой на субъективное воображение или абстракную конвенцию благодаря его чувственной «ощутимости»[280].

Подобно тому как, по мнению Хлебникова, существуют слова, которыми можно видеть («слова-глаза»), «слова-руки», которыми можно действовать, сравнения Хлебникова можно было бы назвать «сравнениями-руками» (Якобсон, с. 78), преобразующими эмпирическую действительность в языковую.

Муха! Нежное слово, красивое,
Ты мордочку лапками моешь,
А иногда за ивою
Письмо ешь.

(Хлебников. Неизданные произведения, с. 152)

Маяковский расширяет этот тип метафоры на саму литературу или на отдельные литературные произведения, «материализуемые» как объекты сравнения иа вещественном уровне. Этот сдвиг облегчается распространенным в русском языке обозначением литературного произведения как «вещи», заменившим в достаточно большой мере прежде всего у формалистов понятие «литературное произведение».

---

278 Подробнее об этом см. Харджиев, Тренин. Поэтическая культура Маяковского, с. 115, где Хлебников именуется «основателем нового поэтического образа», опирающегося прежде всего на «ошеломляющую ассоциацию» абстрактных понятий с конкретными представлениями.

279 Бурлюк Д. Футуристы. — Первый журнал русских футуристов, с. 46: «Слова скакали как блохи / В его мозгу ... У него душа поэта / сказали о нем / Но у него нет лета / = Болен нутром / Слова чернели блохами / на белизне сознания / (они были крохами = / твоего признания)».
Футуристическая формула «оживления слова» и его чувственных качеств понимается здесь «дословно», одновременно оказываясь противопоставленной метафорике символистов, поскольку сравнения обнажаются с помощью формул, образованных знаком равенства.

280 Ср. у Хлебникова (Неизданные произведения, с. 187): «Мой череп — путестан, где сложены слова, / Глыбы ума, понятий клади / ... / Чтоб неподвижным камнем снов / Лежал бы на девичьем сене / Порядок мерных слов, / Усталый и весенний».

Месяц улыбается и заверчен, как
будто на небе строчка
из Аверченко. (Маяковский, 1, с. 91)
Смотрите: в лысине — тот —
это большой, носатый
пляшет армянский анекдот. (Маяковский, 1, с. 98)

Этот прием «материализации» языкового или литературного ряда, воплощенного в «лирическом *Я*» (= Маяковский), персонифицирован в метафорическом самопредставлении поэта как «суммы его приемов»:

Я,
обсмеянный у сегодняшнего племени,
как длинный
скабрезный анекдот ... (Маяковский, 1, с. 185)

По мостовой
моей души изъезженной
шаги помешанных
вьют жестких фраз пяты. (Маяковский, 1, с. 45)

На той же метафорической плоскости находится сравнение город — книга, методологическим tertium comparationis является отождествление урбанистического и кубофутуристического монтажа[281]:

---

[281] Это различение литературно-языкового и вещественно-реального (урбанистического) рядов — центральный семантический принцип прозы Мандельштама, прежде всего в «Египетской марке» (с. 34): «Книги тают, как ледяшки, принесенные в комнату. *Все уменьшается. Всякая* вещь мне кажется книгой. Где различие между книгой и вещью?» Далее Мандельштам также говорит о «библиотеке города», т. е. городе как библиотеке. До сих пор перспектива рассмотрения переносилась с одушевленного, личного *Я* на сами предметы, так сказать, демонстрирующие персонификацию того аспекта, в котором они рассматривались, — ср. у Маяковского (1, с. 33): «Бульварам и площади было не странно / увидеть на зданиях синие тоги» или у К. Большакова («На улице» — Футуристы. Первый журнал русских футуристов, с. 17): «Панели любовно ветер вытер / скосив удивительные глаза ...» Под конец сам поэт предстает персонификацией урбанизма: «Я — / царь ламп! / ... / я вам открою / словами / ... / наши новые души, / гудящие, / как фонарные дуги» (Маяковский, 1, с. 154).
Совершенно явную роль лейтмотива в сети урбанистической метафорики играют вариации исходной метафоры, например, слова «труба» (труба водосточная и т. п./труба как музыкальный инструмент), продуктивным эквиалентом которого являются трубы кубофутуристических картин, на которых часто встречаются цилиндрические элементы. Примеры: «А вы / ноктюрн сыграть / могли бы / на флейте водосточных труб?» (Маяковский, 1, с. 40) — здесь смысловые плоскости «трубы» как музыкального инструмента и как урбанистического элемента слиты в гиперболе! Ср. также Маяковский, 1, с. 43: «Слезают слезы с крыш в трубы», или Н. Бурлюк (Дохлая луна, с. 32): «я, / уцепившись за водосточную трубу / ... / Меня несут ... / пьяного трубача», или Хлебников (Собр. произв., 1, с. 76): «Смотри закачались в хмеле / трубы — те!», или Крученых (Дохлая луна, с. 17): «Мир кончился. Умерли трубы». Сложная развернутая метафора «трубы/трубочист» — у Белого (Котик Летаев, с. 65-).

а я —
в читальне улиц —
так часто перелистывал
гроба том ...

(Маяковский, 1, с. 48; ср. «гроба домов» — 1, с. 34)

Эта «вербализация» или «литературизация» урбанистической метафорики соотносится с превращением неодушевленного в органическое, личное. Город вырастает в гротескный организм:

Улицы декольтированные в снежном балете ...
Забеременели огнями животы витрин,
А у меня из ушей выползают дети
И с крыш слетают ноги балерин ...

(Шершеневич. — Футуристы, с. 11)

Эта метафорика города-организма доминирует и в раннем творчестве Маяковского, последовательно соотносящегося с гротескным «оживлением вещей» гоголевского урбанизма, прежде всего в повести «Невский проспект»:

«Отвлияв в символизме, Гоголь влиял в футуризме; его описание города урбанистично до урбанистов ...

Маяковский побил никем до него не побитый рекорд гоголевского гиперболизма, сперва ожививший гиперболу Гоголя ...» (Белый. Мастерство Гоголя, с. 309–310).

Наряду с описанным приемом остраняющей метафорики футуристы, обнажая, остраняли сам метафорический процесс — в наиболее ярком виде, пожалуй, Д. Бурлюк, за счет монтажного включения комментирующих знаков или *поясняющих «переводов» в поэтический текст:*

Поезд = стрела
а город = лук
(час отбытия = упрочен)
каждый жертвенник порочен
Фонарь = игла
а сердце = пук.

(Футуристы, с. 40)

Эта редукция метафоры до «голого» уравнения (со знаком равенства, иронически абсолютизирующим тождество сравниваемых объектов) может также сочетаться с приемом остраняющего комментария[282] (в виде дополнения в скобках или сноски):

Листья = хром (желтая дешевая краска)
мы одни
Я хром.

(Бурлюк. — Футуристы, с. 38)

Или в сочетании с написанием заглавными буквами:

А поезд КАК ДИТЯ вдруг приподнял рубашку
и омочил (прибрежность = насыпь) куст ...

(Футуристы, с. 146)

---

[282] Д. Бурлюк (Дохлая луна, с. 100) дает интересный (но практически не нашедший последователей) пример включения остраняющего комментария в текст стихотворения с помощью сносок, которые, однако, остаются частью стихотворения, в противоположность примечаниям в художественных текстах, функционирующим в качестве поэтологического метаязыка (метатекста) — как, например, у Набокова (Poems and Problems, p. 19-).

«Небо-труп»!! не больше!
Звезды — черви — пьяные туманом.
(Бурлюк. — Дохлая луна, с. 99)

Родственный, но более целенаправленный эффект остранения футуристы стремились получить путем вульгаризации романтически-символистских метафорических шаблонов, которые претендовали на поэтичность уже по причине своей тематики.

Эта полемическая антиметафорика очень часто была направлена против символа луны «романтической» тематики как таковой. Этот вектор уже заявлен в названии футуристического альманаха «Дохлая луна»:

«Биография луны. 1000 веков поэзия смотрит на нас с луны» (с. 11) ... Луна подохла — и отныне забракована и выброшена из обихода поэзии как ненужная вещь, как стертая зубная щетка!» (Крученых. Тайные пороки академиков, с. 12).

В этом же духе и Маяковский банализирует романтическую тему[283] «Лунная ночь», снижая в обнажении ковенционализированные «поэтические аксессуары» (Харджиев, с. 65) и высокопарные «лексические ореолы» (там же):

Лунная ночь
пейзаж
Будет луна.
Есть уже
немножко.
А вот и полная повисла в воздухе.
Это бог, должно быть,
дивной
серебряной ложкой
роется в звезд ухе. (Маяковский, 1, с. 120)

Антиэстетическая остраняющая метафорика еще яснее проявляется там, где предмет «снижения высоких планов» (Харджиев, с. 65) обозначается как сигналом одним только упоминанием канонизированного поэта:

А с неба смотрела какая-то дрянь
величественно, как Лев Толстой. (Маяковский, 1, с. 63)

Характеристика могла быть и развернута:

Душа — кабак, а небо — рвань
Поэзия — истрепанная девка,
а красота кощунственная дрянь.
(Д. Бурлюк. — Футуристы, с. 37)

Остраняющая метафорика реализует в данном случае те лозунги, которые были выдвинуты футуристами в «Пощечине общественному вкусу». Однако следует отличать от этих первично эпатирующих приемов снижения те приемы, которые пародийно снижают конвенциональные, тематически фиксированные ценностные комлпексы и одновременно поэтизируют, канонизируют «низкие», нелитературные темы (Харджиев, с. 62–63): между этими полюсами — снижения и возвышения — Маяковский разрабатывает метафорическую систему,

[283] Хлебников. Неизданные произведения, с. 147: «Месяц плывучий / Раз выглянет, / Раз спрячется / ... / Распря — чу!» отражает снижение лунной метафорики от «серебряной раковины» до «мочевого пузыря» — и далее, до «дохлой луны».

в которой происходит гротескно-карнавальное «перевертывание» принятых в литературе оценок.

Поэма Маяковского «Облако в штанах» реализует это «обращение» высокого («облако») в низкое («штаны») уже в заглавии[284]. В начале второй главы Маяковский комментирует антиромантическую мотивацию обнажения метафор, иронизируя над «идеалистическим» образом поэта.

Амбивалентное самопредставление Маяковского — то как пророка, распятого космического страстотерпца, глашатая безмолвных и униженных, то как хулигана, скандалиста, шарлатана и грешника — встроено в столь же амбивалентную, поляризированную метафорическую систему, в которой космическое, святое, религиозное, возвышенное и т. д. опрокидывается в земное, грешное, сексуальное, банальное — и наоборот[285].

Само «лирическое Я» становится персонифицированной метафорой «мерцания» между двумя ценностными системами, гротескной возможности замещения перспективного отождествления, карнавальная амбивалентность которой должна была ускользать от редукционистской модели раннего формализма:

Хотите —
буду от мяса бешеный
— и, как небо, меняя тона —
хотите —
буду безукоризненно нежный,
не мужчина, а — облако в штанах[286].

(Маяковский, 1, с. 175)

---

[284] Материалом пародийного остранения для футуристов служила наряду с тривиальными литературными жанрами и эпигонами символизма модная салонная поэзия эго-футуризма, прежде всего лирика Северянина, которой Маяковский противопоставляет грубый «язык улицы» — ср. Маяковский, 1, с. 187: «А из сигарного дыма / ... / вытягивалось пропитое лицо Северянина. / Как вы смеете называться поэтом ...» О появлении поэмы Маяковского «Облако в штанах» ср. Шкловский. Вышла книга Маяковского «Облако в штанах», с. 10–11.

[285] Вульгаризация религиозного входит в древнюю карнавальную традицию, в наиболее ярком виде актуализированную Маяковским. Амбивалентная метафорика высокого/низкого, религиозного/сексуального персонифицирована в двойственной натуре Марии, которая одновременно является Божьей матерью и землей-матерью, непорочной и порочной — ср. Маяковский, 1, с. 193: «Мария! / Поэт сонеты поет Тиане, / а я — / весь из мяса / человек весь — / тело твое просто прошу, / как просят христиане — / "хлеб наш насущный / даждь нам днесь"». Здесь метафора тела соотносится с метафорой слова, христианское учение о воплощении («слово стало плотью») ассоциируется с кубофутуристическим «вещизмом», крипторелигиозным «воскрешением слова/вещи»: «Я, / златоустейший, / чье каждое слово / душу новородит / именитит тело ...» (Маяковский, 1, с. 183–184). Теологический намек на Иоанна Златоуста содержит также (оральный) эротический момент, включенный в данный контекст.

[286] В этом последнем стихе Маяковский — словно включая обратное действие — ставит всю поэму под знак «перевернутого параллелизма» («не мужчина — а облако»!).

11. Аспекты формалистской теории остранения в поэтике русского имажинизма

Несмотря на постоянно выражаемое отрицание имажинизма кубофутуристами и формалистами (ср. Шкловский. О Маяковском, с. 94; Тынянов. Промежуток, с. 211–212), на уровне остраняющей метафорики, контрастного монтажа (М 1), остраняющей перспективы и вообще в области эстетики восприятия между ними можно обнаружить множество — порой дословных — схождений. Так, за пределами поэтики имажинизма можно найти программные аналогии в английском «имажизме», прежде всего в известной работе Т. Э. Хьюма «Speculations» (1913), которая повлияла не только на «новую критику»[287] через поэтику Э. Паунда и Т. С. Элиота, но и — хотя и в очень преломленном виде и косвенно — на русский формализм. Основу параллелизма обоих проектов следует, очевидно, искать в эстетике восприятия с сильной сенсуалистской основой, которая в английской философии опирается, как известно, на многовековую традицию. Предпринятая Т. Э. Хьюмом критика миметической детерминации искусства, а также редукция искусства к сенсибилизирующим, освежающим восприятие эффектам точно соответствует ранней формалистской теории восприятия (ср. Ф 1): Хьюм также постулирует первичный остраняющий акт изъятия эстетического из прагматического контекста и связанную с этим деавтоматизацию восприятия благодаря созданию новых, ошеломляющих метафор, возвращающих предмету (!) его первоначальное «visual meaning», потерянное им из-за подведения под понятие и автоматизации.

Тем самым «образность» оказывается равнозначной «восприятию неожиданного», «обманутому ожиданию», «затрудненному вчувствованию» в том смысле, как его понимает Воррингер (см. выше) в работе «Abstraktion und Einfühlung»: эта «нейтрализация вчувствования», которой требует Хьюм, как и его антипрагматическое определение искусства как обнажения «телеологической ориентации человеческой деятельности», ничем не отличаются от редукционистской модели раннего формализма. Хьюм тоже видит в искусстве инструмент, обнажающий «подлинную реальность» посредством представления дискретных «impressions», а также формальных и тематических ассоциаций в виде остраняющего монтажа.

Английские имажисты, и прежде всего Э. Паунд в своем «worticism», — так же как и кубофутуристы и формалисты — наделяли предмет качествами в зависимости от остраняющей перспективы, в которой он предстает, и наоборот, качества перспективы выводили из расщепляющей, мультиплицирующей функции поэтического образа.

В определениях «образа» (image), которые Паунд дает в своих литературных эссе, можно найти дословные совпадения с ранней теорией остранения Шкловского и ОПОЯЗа; понятие «sudden liberation» у Паунда точно совпадает с общим определением первичного эффекта остранения как неожиданного нового видения — совершенно так же, как принцип «broken images» у Т. С. Элиота

---

[287] О значении Т. Э. Хьюма для англосаксонской «новой критики» ср. Weimann R. «New criticism» und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft, S. 48-.

имеет в виду контрастный монтаж, и в понимании футуристов/формалистов, и в понимании имажинистов[288].

Иван Грузинов в своей брошюре «Имажинизма основное» (М., 1921) дает очень продуманную апологию русского имажинизма, который он противопоставляет классической, символистской и кубофутуристической поэтике как «новую, оригинальную поэтику». Согласно Грузинову, все эти три поэтики до сих пор рассматривали стих как «рассуждение или повествование определенной фабулой».

Однако указание на бессюжетную, т. е. алогическую, структуру имажинистских текстов в гораздо большей степени — как утверждает Грузинов — относится к поэтике кубофутуризма, чем к самому имажинизму. Да и верность Грузинова «формальному приципу», как и автономии поэтического и свободе от «утилитарности», скорее объединяет имажинизм с кубофутуризмом и ранними формалистскими постулатами, которые Грузинов порой дословно воспроизводит:

«Основа литературной школы, как и всякого направления в искусстве, принцип формальный: определенный творческий метод. Принцип тематического объединения — сельская поэзия, урбанизм, пролетарская поэзия — случайный второстепенный элемент литературной школы, так как прежде всего поэт есть мастер. Для поэта, как и для всякого мастера, прагматически существует только форма» (Грузинов. Имажинизма основное, с. 5).

Сами имажинисты и Грузинов вели борьбу против тематически-содержательного определения искусства теми же аргументами, что и формалисты: как и формалисты, они критикуют миметическую детерминацию искусства «бытом» (с. 13), а также нормами литературного языка или конвенционализированного «поэтического» языка:

«Искусство, построенное на содержании, искусство, опирающееся на интуицию.., искусство, обрамленное привычкой, должно было погибнуть от истерики ...» (Декларация. 1919. — Литературные манифесты, 1, с. 90).

Как и футуристы, имажинисты претендуют на звание подлинных мастеров формы, освобождающих ее «от пыли содержания» (с. 91), не обращаясь, однако,

---

[288] В. Изер (Iser W. Image und Montage, S. 374-) отрицает в конечном счете всякую связь между имажинистской остраняющей метафорикой и формалистской (или футуристической) теорией/практикой остранения. Правда, это происходит потому, что он понимает остранение в узкой трактовке (как у Брехта, Блоха и др.), а не в трактовке формалистов. В действительности же все функции, которые Изер, следуя Хьюму, Паунду и др., приписывает поэтическому образу, могут быть включены и в принцип остранения. О связи между английским имажизмом и русским имажинизмом см. Венгерова З. Английские футуристы. (Стрелец. Пг., 1915, с. 93–104). Эта статья — своего рода интервью с Э. Паундом — не должна переоцениваться в своем влиянии на русский имажинизм, поскольку она отражает достаточно предвзятое отношение русских футуристов к зарубежному авангарду. Уже одно обозначение в статье Венгеровой английских «worticist'ов» как «английских футуристов» противоречит явно критическому отношению Э. Паунда к футуризму (итальянского образца). Однако оправданным представляется — с позиций кубофутуризма и формализма! — упрек Венгеровой, что Э. Паунд и имажисты исключили из поэзии все, кроме образа (с. 100–101), из-за чего возникла хаотическая ситуация.

к первичным шоковым эффектам, неологизмам или коллажной технике (с. 92) и без всякого прикрытия со стороны философии искусства (с. 93).

Мариенгоф даже не останавливается перед дополнительным упрощением полемических постулатов ранного формализма, когда он, например, провозглашает: «Искусство есть форма, содержание одна из частей формы» (Имажинизм. 1920. — Литературные манифесты, с. 96). В этом же духе Шершеневич выступает за автономию искусства, против его детерминации «жизнью», средой, психологическими или социальными факторами и критикует, используя формалистские аргументы, символизм, витализм и Пролеткульт (Шершеневич. 2 × 2 = 5. Цит. по: Литературные манифесты, 1, с. 100).

Параллельно с кубофутуристической программой имажинисты также выдвигают требование аграмматической поэтики (Шершеневич, с. 103: «ломать грамматику»), которое в теории по существу не отличается от «параграмматического» словообразования футуристов. Малооригинальна и «борьба» против приставок, прилагательных, глаголов и за динамизацию существительных (например, вместо «голубое небо» — «голубь неба» — Литературные манифесты, с. 109).

Теория образа русского имажинизма во многом базируется на принципах теории образа Потебни, прежде всего на его тезисе о конкретности поэтического образа, доминирующего над логическим смыслом так же, как и над конвенциональной морфологией (Шершеневич, с. 111–112). Так же как и футуристы/формалисты, Мариенгоф говорит о «телесности» и «ощутимости», «бытологической близости» имажинистских образов (Имажинизм. — Литературные манифесты, с. 99). «Непонятность» символистских «суггестивных» образов и инструментовки, как и футуристического заумного языка, представляется имажинистам недостатком (Шершеневич, с. 112): они хотели бы заменить ее «прозрачностью образа», которая должна сохраняться, несмотря на все метафорические сокращения и деформации (Мариенгоф. Имажинизм, с. 98).

Несмотря на критическое отношение к футуристическому «эпатированию» (первичному эффекту остранения), имажинистская теория образа также отождествляет в напряженной метафорике и прежде всего в «снижении образов» первичные эффекты ошеломления и эстетическое воздействие вообще (Литературные манифесты, с. 96: «максимум внутреннего напряжения»). Мариенгоф даже пользуется формалистским понятием (из круга остранения) «рождение нового вида» (новое видение, с. 96).

С точки зрения имажинизма произведение искусства представляет собой «обширный образ», развернутую последовательность разъятых образов, действующую «резкостью образных переходов» (с. 98). Благодаря освобождению от грамматики и прагматики поэтические слова и образы вступают в свободное взаимодействие со своим «окружением» (с. 105: «взаимовлияние образов») и порождают тем самым новые смысловые связи.

Высказывания С. Есенина о теории метафоры также не достигают уровня оригинальности футуристов. Есенинское понятие «ангелического образа», выработанное им в манифесте «Ключи Марии» (Литературные манифесты, с. 115-), полностью покрывается приемом реализации метафоры в поэтике футуриз-

ма/формализма[289]. В прямой связи с редукцией поэзии к композиции образов находится и предпочтение имажинистами именного монтажа.

Метафора — с «как» или без — заменяет глагольную предикацию и препятствует канонизированным кубофутуристами приемам реализации. Сведение синтаксиса к именному монтажу идет — по крайней мере теоретически — параллельно с отказом от живой речевой интонации и вообще от «песенного лада и музыкальности» (Эйхенбаум. Сквозь литературу, с. 211–212).

Согласно Грузинову, новая поэзия (имажинизм) должна создать «некий синтез лирического и эпического» — представление, которое противоречило жанровому сознанию футуристов, как, впрочем, и формалистов. Однако в то время как поэтика имажинизма не оказала заметного влияния на прозу того времени, между заумной поэтикой кубофутуристов и сказовой прозой 10–20-х годов вполне могут быть обнаружены продуктивные связи.

12. От теории «зауми» к теории сказа

Теория сказа ОПОЯЗа (Сказ 1) находится на одном методологическом уровне с формалистской теорией «зауми»: обеим свойственна редукция научного предмета поэтологии к приемам поэтического языка, из которого развиваются либо через (метафорический) монтаж, либо через реализацию синтагматические, конструктивные уровни текста. Теория «зауми» и теория сказа раннего формализма (Ф 1) ограничивается «детерминацией снизу» — фонетико-ритмическим или парадигматико-семантическим основанием — и лишь во второй методологической фазе формализма (Ф 2) расширяется соответственно до теории стиха и теории повествования, в которых в качестве конструктивного принципа композиции (как функуциональная система) организуется и иерархизируется «детерминация сверху», движение от синтагматической позиции или сюжетной перспективы. Лишь на этой второй методологической ступени поэтические языковые (или «заумные») приемы оказываются определимыми в их соответствующей поэтической функции в рамках определенного произведения — точно так же как аналогичные приемы сказа (Сказ 1) лишь в сочетании с их перспективной

---

289 Ю. Штридтер (Striedter J. Transparenz und Verfremdung, S. 263-) переоценивает оригинальность теории образа имажинистов, прежде всего теорию метафоры Есенина. В действительности же с теоретической точки зрения в программе имажинистов оригинальной оказывается лишь тенденция к сведению всех поэтических приемов к одному-единственному — приему монтажа метафор; однако в поэтической практике эта редукция постоянно нарушалась — прежде всего на ритмико-просодическом уровне, но также и на уровне синтактико-стиховой структуры словесных серий. Таким образом, в имажинизме наблюдается гораздо большее расхождение между теорией и практикой, чем в кубофутуризме. Ср. Грузинов (Имажинизма основное, с. 7): «Основное в поэзии композиция образов. Весь прочий материал поэзии — эвфонию, ритм — мы считаем второстепенным, подчиненным композиции образов. Естественно: Мы отвергаем существующий метр и ритм». Несколькими строчками ниже Грузинов все же корректирует это полемическое самоопределение имажинизма и признает за ритмом конструктивную роль в стихе.

мотивацией в рамках сюжета могут интерпретироваться как повествовательная функция (Сказ 2).

Ранний формализм с сознательным редукционизмом отвлекался от конструктивных и синтагматических функциональных параметров приемов, которые он анализировал и классифицировал, делая это, чтобы изначально удостовериться в их парадигматической имманентности и универсальной эстетической действенности. Методологическая параллельность теории «зауми» и теории сказа (Сказ 1) заходит так далеко, что совпадают поэтологические критерии не только «звуко-зауми» и «звуко-сказа», но и семантической «зауми» и гротескных приемов реализации «каламбурного сказа».

А. «Звуко-заумь» и прозаическая «звукопись»

Опубликованная в 1925 году в Москве работа Крученых «Заумный язык у: Сейфуллиной, Вс. Иванова, Л. Леонова, И. Бабеля, И. Сельвинского, А. Веселого и др.» значима для переноса принципов «звуко-зауми» на сказовую прозу по двум причинам: во-первых, потому что она была написана одним из основных теоретиков футуризма, во-вторых, потому что она «задним числом» интегрирует теорию Сказа 1 в теорию зауми, представляя ее как последовательное развитие теории зауми. С точки зрения Крученых, современная русская проза (т. е. начала 20-годов) развивается «под знаком зауми» (с. 38), конкретно — «фоно-зауми»:

«Если об “установке на звук в стихах” говорилось за последнее время так много, что это стало своего рода аксиомой, то теперь надо то же отметить и в современной прозе ... В современной русской литературе фонетика победила. Философствование и психоложество, например в духе Достоевского, сейчас не прививается» (Крученых. Заумный язык ..., с. 38).

Для теории Сказа 1 характерно, что остраняющая «установка на звук» и в прозе должна была первично служить чувственной «ощутимости» («фонописи»), и поэтому «обессмысливание слова» (ср. Якобсон. Новейшая русская поэзия, с. 31 и Шкловский. Литература и кинематограф, с. 13–14) могло обнажать автономную эстетичность «звукового материала» (Крученых, с. 58-). Запоздалое выступление Крученых в защиту заумной поэтики, несмотря на свои очевидные недостатки и односторонность — а может быть, именно благодаря им, — помогает яснее представить себе ту «теоретическую» атмосферу, в которой и могла возникнуть выдвинутая ОПОЯЗом теория Сказа 1. Эпатирующий эффект сведения анализа литературы к «звуковому материалу» и его первичным эффектам должен был при перенесении на прозу оказаться еще более сильным, чем в области лирики, преимущественно «звуковой характер» которой был уже давно (особенно после символизма) принят в широких кругах.

Сосредоточение внимания на одном «звуковом материале» встречает в прозе, гораздо более близкой к «практической речи», чем лирика, значительно большее «сопротивление» и вызвает поэтому — соответственно силе сопротивления — тем более интенсивный остраняющий эффект.

Крученых не интересуется ни происхождением «фонетического материала» (диалектизмы, жаргонизмы, неологизмы, заимствования, экзотизмы, архаизмы и др.), ни

его перспективной мотивацией специфическим характером говорящего (больной, пьяный, ребенок и т. п.): для определения «заумной школы» в современной ему прозе он довольствуется одним фактом включения нового, неиспользованного материала и его сенсибилизирующей функции. Крученых рассматривает эту функцию прежде всего с точки зрения «эмоциональной экспрессивности», того же мнения придерживались и теоретики «зауми» ОПОЯЗа (ср. выше). Однако и предложенная Эйхенбаумом дефиниция сказа на основе нового, «физиологического» отношения к языку (Лесков и современная проза, с. 242) отвечает этому раннему футуристическому принципу ощутимости поэтического слова вообще.

Но и в тех случаях, когда «фонетическая запись речей» в прозе однозначно служит для имитирующего воспроизведения речи иностранца или говорящего с акцентом русского, Крученых видит только эффект чуждости, самоценное обособление «слова как такового» аналогично включению иноязычных парафраз в заумном тексте (например, «Тэ ли лэ» Крученых и Хлебникова, 1914):

«Речь каждого Вс. Иванов старался записать фонетически. Вот речь японского офицера: "*Я...* есть пол-рр-лючик Танако Муццо-*Тя. Я* есть коман-н-тил-л-рр-лован вместе ..."» (Крученых, с. 21).

Смешение реальных, стилизованных и придуманных иноязычных пассажей также напоминает фонетическую реализацию (псевдо)иностранных языков у футуристов. В этот монтаж гетерогенного языкового материала Вс. Иванов вклинивает комментирующие переводы, сравнимые с остраняющими комментариями в стихах Д. Бурлюка. Заумный эффект чужого языка (или диалекта и т. п.) заключается в данном случае в непонятности для русского читателя, в «остраненном» восприятии речи как нагромождения непонятных звуков[290].

Крученых вполне последователен, когда с точки зрения чистой звукозауми осуждает перспективно мотивированный, шаржирующий «характерный сказ» «Записок Ковякина» Л. Леонова как «примитивно-звукоподражательный» (с. 34); одновременно сведение простой, необразованной речи провинциального летописца к «звуко-речи» «зауми провинции» (с. 34) оказывается, однако, именно в этом случае сомнительным.

---

[290] Ср. ту роль, которую Шкловский отводит французскому языку в «Войне и мире» Толстого (Шкловский. Материал и стиль в романе Толстого «Война и мир», с. 217): «Чистый интерес к языковому материалу, как таковому, у Толстого вообще был очень силен, как это мы видим хотя бы из неоднократного применения зауми». Связь с кубофутуристическими имитациями иностранных языков очевидна, хотя функциональные различия этих приемов невозможно игнорировать. Наряду с функцией психологической характеристики, которая у Толстого явно находится на первом плане, у футуристов присутствует гораздо более общая функция национального, экзотического «колорита», сигналами которого и должны быть выдуманные звуковые последовательности. Ср. Крученых. Заумный язык ..., с. 28: «Ы насом дыбогласым. Ытмар. Ыртишь. Ыхлыр. (Леонов)... И, вероятно, не случайно фамилия одного из героев Сейфуллиной—Крученых». Крученых последовательно характеризует экзотический сказ Леонова (прежде всего в «Туатамур») как «татарскую заумь» (с. 29).
Патрисия Карден (Carden. Ornamentalism and Modernism) сравнивает орнаментализм в прозе Белого с заумной прозой Джойса в «Поминках по Финнегану» (с. 52) и прозой Хлебникова (с. 56–57). Ср. в связи с этим также: Holthusen J. Die Bedeutung des Stils bei Andrej Belyj.

Обращает на себя внимание, что Крученых ни словом не упоминает футуристическую заумную прозу Хлебникова, Каменского, Гуро, Лившица, Бурлюка и др.: возможно потому, что с кубофутуристических позиций он едва может различать прозаические и лирические жанры.

И в самом деле, отнесение, например, хлебниковского «Зверинца» в разряд прозы, как это произошло еще в «Неизданных произведениях», представляется совершенно произвольным. Конечно, требуется углубленный анализ проблемы «ощущения жанра» в кубофутуризме, чтобы выяснить, руководствовались ли кубофутуристы качественными критериями, чтобы классифицировать, например, текст Лившица «Люди в пейзаже» (Пощечина общественному вкусу, с. 63–64) как прозаический или лирический. Во всяком случае, исходя из приемов разделение вряд ли представляется возможным: сильная ритмизация, экспрессивная интонация, восклицания, перебивающие течение текста, — все это отсылает к ранней прозе Е. Гуро и Каменского, к начальной примитивистской фазе футуризма и едва ли — как ошибочно полагает В. Марков (Russian Futurism, p. 33-) — к какому-либо конкретному «кубистическому» влиянию.

Мифологическая проза Лившица, относящаяся к работам группы «Гилея», практически не отличается от прозы Е. Гуро (прежде всего ее «Небесные верблюжата»), В. Каменского («Шарманка») и от таких текстов, как «Глухонемая» Н. Бурлюка (Дохлая луна, с. 33–34) или «Ка» Хлебникова (Собрание произведений, 4, 333-). Шкловский в своем первом художественном произведении «Свинцовый жребий (Дар Виктора Шкловского Лазарету Деятелей Искусств)» эпигонски имитировал специфический тон этой футуристической (отчасти риторически-дифирамбической)[291] прозы.

В «Мастерстве Гоголя» Белый устанавливает прямую связь между «звукописью» — прежде всего в первой творческой фазе Гоголя — и футуристической «звучной заумью» (с. 228). Фигуры повтора, аллитерация, ассонанс создают «звуковую ткань» (с. 75), «орнамент звуков», которые в первой фазе, будучи еще самоценно-декоративными, сравнимы со «звуко-заумью» или Сказом 1. С точки зрения «звукописи» Гоголь превратил прозу в «поэзию-прозу», а Маяковский поэзию — в «прозо-поэзию» (с. 227). Как и Эйхенбаум (в своем анализе «Шинели»), Белый тоже оценивает избыток топонимов и личных имен у Гоголя как гротескно-остраняющий заумный эффект, как «явную тенденцию к зауми» (с. 215–216).

Из этой тенденции непосредственно следует остраняющая функция «звуковых монстров» (с. 215). Аллитеративная «звуковая ткань» соединяется с «интонационными фигурами», придающими прозе мелодический, песенный характер («прием напевности», с. 226), а также ритмизуют ее. Возникающую в результате «декоративную орнаментальность» (с. 231) — наиболее полно выраженную в повести «Страшная месть» — Белый объединяет с дифирамбическим стилем Ницше в композиции своих собственных «симфоний» (с. 234).

---

[291] Близкий Шкловскому Борис Кушнер именует свою маленькую брошюру «Митинг дворцов» в подзаголовке просто «аллитерированной прозой», которая сильно напоминает Белого и представляет собой одно из наиболее характерных прозаических произведений кубофутуризма: «Бил барабан. Был барабанщиком конный с гранитной глыбы. Бой копыт Фальконета заставил даже пыль Марсова поля звенеть . . . » (с. 3).

Б. Семантическая «заумь» и прозаический «каламбурный сказ»

Раннеформалистская теория каламбура непосредственно связана с «заумной» теорией «поэтической этимологии» и ее конструктивной реализацией в сюжете. Поскольку определение каламбурных приемов происходит еще «морфологически», а не функционально, различие между реализацией каламбура в лирических и прозаических жанрах оказывается столь же несущественным, как и различие между транзитивным (в шутливой игре слов обиходной речи) и эстетическим использованием каламбура (в поэтическом тексте, в сказе).

Шкловский сводит все каламбурные приемы к остраняющему принципу «пересечения двух семантических (смысловых) плоскостей в одном знаке (слове)», при этом «факт однозначения является только фактом однозвучания, мы видим принудительность стягивания двух рядов. Поэтому каламбур смешон ...» (Шкловский. Пять человек знакомых, с. 46).

Как еще предстоит показать в рамках методологического анализа ранней формалистской теории комического, всякий сдвиг или пересечение «смысловых плоскостей» — детерминированные или нет параллелизмом на фонетико-ритмическом уровне — вызывают комические эффекты, тождественные первичным остраняющим эффектам (ср. ниже — Ф 1). Здесь мы сталкиваемся с удивительными методологическими и терминологическими аналогиями между формалистской теорией каламбура (или общей теорией комического) и теорией Фрейда: фрейдовское определение приемов языковой шутки как «сгущения» и «сдвига» совершенно явно соответствует формалистским понятиям сдвига и замещения или «иносказания». Фрейдовская интерпретация смеха как акта освобождения вполне сходится с футуристическим/формалистским представлением о первичных остраняющих эффектах как деавтоматизирующем, сенсибилизирующем, витализирующем освобождении от прагматического контекста и его норм.

По Фрейду, языковая игра у взрослых ведет свое происхождение от «протеста против привитых воспитанием императивов мысли и реальности» (Freud. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten, S. 141), удовлетворение от нарушения социально-моральных табу так же не поддается у Фрейда дальнейшему анализу, как и нарушение эстетически-языковых норм в раннем формализме, нарушение, связанное с разрушением эмпирически-рациональных или социальных конвенций. Констатируемое Фрейдом возвращение (в результате шутки) к инфантильному состоянию сознания соответствует неопримитивистским, наивистским корням формалистской редукции к детскому (новому) видению и к примитивным ментальным структурам, в которых формальное умозаключение по аналогии («формальный параллелизм») интерпретируется как генетически-каузальная связь (психологический, семантический параллелизм). «Психогенез шутки» (Freud, S. 144), подобно искусству и эстетической теории авангарда 1910-х годов, так же начинается с «игровых экспериментов ребенка с языком» (там же). Техника нетенденциозной языковой шутки или игры слов в повседневной речи (как и каламбур или поэтическая этимология в процессе реализации) определяет сюжет исходя из «звучания слов» либо «семантических сдвигов» — в противоположность тенденциозной шутке, где звуковые приемы служат сюжету, «соли», которая следует из «разгадки» сюжета.

Дословно совпадая с футуристической/формалистской формулой «установка на звук производит сдвиг смысла» (Крученых. Сдвигология русского стиха, с. 16 и 27), Фрейд говорит о «психической ориентации на звучание слов, а не на их смысл»: благодаря этой редукции внимания к звуковой стороне слова происходит значительное «облегчение психической работы», поскольку «звуковые представления ассоциируются легче, чем значения слов: больные, например, пользуются не внутренними, а внешними ассоциациями порядка слов» (Freud, S. 133–134). Ребенок, так же как и больной, пользуется в каламбурной игре слов этим «облегчением», он еще привык «обращаться со словами, как с вещами» и потому «искать за одинаковым или сходным звучанием одинаковый смысл» (S. 134). Неопримитивистский и кубофутуристический «вещизм» демонстрирует параллельный курс и связанное с ним «мышление каламбурами», которое в духе Фрейда понимается как «протест против авторитета вообще» (S. 114–115).

Стремление Фрейда подчеркнуть первичную «нетенденциозность» каламбурной шутки с целью (методологического) выделения приемов, техники игры слов как таковых родственно стремлению Шкловского эстетизировать приемы остранения (например, эротическую перифрастику), т. е. изначально демотивировать их, освободить от мотивации как «попытки соблазнения» (с. 106) или «замены эксгибиционизма» (с. 107).

Аналитический акт расшифровки как обнажение приема является в самом художественном тексте конструктивным приемом, поскольку — в противоположность научному анализу — та же самая методика (разложение на составляющие или парадигматизация и рекомбинация или синтагматизация) служит не (первично) познанию латентного (под)текста, она делает предметом восприятия обнажение зашифрованной части текста. В то время как в научном (психо)анализе феноменальная часть конструкции (поверхность, «форма») предстает в ноэтическом аспекте как симптом чего-либо (например, бессознательные, вытесненные элементы содержания), в эстетическом аспекте она представляет саму себя: внутренне присущий художественному тексту «самоанализ» в противоположность «механизму сновидений» никогда не делает шага от «оптатива» к настоящему времени, действуя, однако, методологически — приемом реализации — точно так же: «Подобно сновидению и шутке в художественном творчестве, прием сгущения служит для получения новых сочетаний мыслей, получения ... общностей, которые не могут происходить из области рационального, а лишь из фантазий и случайных звуковых сближений слов» (Freud, S. 461). То же относится и к остраняющим приемам «сгущения, сдвига и непрямого изображения, отражающих как особоенности сновидений, так и шутки».

Подсознание деформирует речь или текст (за счет сдвига, сокращения и других приемов) в сновидении или шутке таким образом, что возникшая странность преодолима по крайней мере «внешне» и для этого соответствующим образом мотивируется (с эмпирически-рациональной точки зрения сознательно «неправильно»). Зато в эстетическом контексте странное остается как автономное свойство (конститутивное для эстетического восприятия) и «противится»

всякому рационализирующему, прагматическому решению, трансцендирующему имманентность его действия.

Аналитик стремится устранить странное с помощью как рационального, языкового, так и экзистенциального осознания, художник же поднимает странное до эстетического принципа, делая его сознательным и ощутимым.

Характерное для сновидений «замещение внутренней ассоциации (сходство, каузальная связь) так называемой «внешней» (одновременность, пространственная смежность, созвучие)» (Freud, S. 196) как автор шутки, так и поэт возводят в конструктивный принцип, сознательно (в качестве предмета возможной рефлексии) встраивая в развитие своего текста автономию бессознательной ассоциации по смежности как ожидаемый эффект остранения («соль» сюжета, разгадка)—согласно принципу, что «в подсознании расходящиеся от слова связи трактуются равноценно предметным связям» (Freud, S. 202). Однако этот принцип полностью совпадает с принципом остраняющей реализации («факты языка как вещественные факты») у формалистов.

Но тот же принцип может быть перенесен и на все приемы «иносказания», эротическую остраняющую функцию которых Шкловский поставил во главу своей теории остранения уже в работе «Искусство как прием» (с. 24-). И здесь можно обнаружить удивительные параллели между фрейдистскими вытесняющими механизмами замещения и сдвига и формалистским (намеренным) «непониманием» нового видения. Функциональное различие обоих приемов очевидно: у Фрейда цель непонимания связана с подсознательным стремлением сокрытия, маскировки, короче—вытеснения неприятных, пугающих связей; у Шкловского (и других формалистов)—с интенсификацией переживаемости или «ощутимости» предмета табу (или табуированных мыслей) через замедленный, «ступенчатый» характер его демонстрации и восприятие с помощью зашифрованных приемов остранения.

Эротическое остранение демонстрирует «эротический объект» в маскированном и зашифрованном виде—не для того, чтобы его вытеснить, а чтобы его спрятать: как и в эстетическом остранении, поиск спрятанного, путь к решению загадки приобретает самостоятельную ценность, не соизмеримую с качествами найденного, но которая скорее имманентно наполнена значением и цель которой (само фактическое решение) столь же вторична, сколь и заменима любой другой. Не иначе расценивают формалисты и разгадку подтекста в поэтическом контексте как всего лишь повод конституировать имманентность процесса расшифровки.

Остраняющий принцип «неназывания предмета своим именем» (Шкловский, с. 30), например при описании половых органов или других табуированных частей тела, так же как и прием остраняющего описания полового акта в остраняющей перспективе «неузнавания» («остранение самого акта»—с. 28), восходят к универсальному остраняющему принципу «семантического изменения», «перенесения предмета из его обычного восприятия в сферу нового восприятия» (с. 30)[292].

---

[292] Подлинной сокровищницей «эротического остранения» являются новеллы Боккаччо, которыми увлеченно занимался и Шкловский. Его интерес касался главным образом развития сюжета из игры слов, привычной для читателей—современников Боккаччо.

В. Реализация каламбура и метафоры на уровне сюжета (прием «развертывания» в сказовой прозе)

С формалистской точки зрения приемы «развертывания» каламбуров или метафорических и фразеологических фигур в прозаические сюжетыне отличаются от аналогичных приемов третьей ступени развертывания в теории зауми[293].

Шкловский рассматривает сюжетную реализацию каламбура или метафоры в качестве одного из простейших и изначальных типов сюжета, из которого развивается тип сюжета-загадки: «В простейших видах сюжета мы имеем дело с явлением, близким по строению с «образом» и «каламбуром» (Шкловский. Литература и кинематограф, с. 36).

В случаях «развертывания» оксюморона в сюжет (во многих поэмах Маяковского, но также и в рассказах Достоевского, например «Честный вор», — Шкловский. О теории прозы, с. 170) сюжет играет «роль» оправдания или мотивировки: оксюморонность может вырасти, главным образом в фольклоре и мифологии, из противоречия социальных моральных норм («противоречие обычаев» — Шкловский, с. 57-), создающего «ощущение контраста» (например — миф об Эдипе!).

В наиболее раннем варианте теории сказа Эйхенбаум в своем знаменитом исследовании «Как сделана "Шинель" Гоголя» различает повествовательный и репродуцирующий сказ: повествовательный сказ соответствует обозначенной выше как Сказ 2 перспективно мотивированной передаче речи автора, рассказчика или героя, которая в своей специфической деформированности представляет собой результат вытекающей из характера или фабулы причины и детерминирована коммуникативно (диалог, монолог и т. д.). Появляющиеся в этом Сказе 2 метафоры, перифразы, неологизмы, диалектизмы, каламбуры и т. д. обусловлены, по Эйхенбауму, смыслом (с. 122), они служат характерными признаками свойств или специфических речевых позиций, центр тяжести которых располагается в области перспективной идентификации, производящей «впечатление ровной речи» (с. 125). Для ранней формалистской редукционной модели характерно предпринятое Эйхенбаумом ограничение приемами репродуцирующего сказа — понятие, которое так и не смогло закрепиться в формалистской терминологии, но тем не менее в более широком смысле совпадает с определением Сказа 1, т. е. приемами реализации каламбура и метафоры: этот «каламбурный сказ» заменяет эмпирико-рациональную мотивацию фабулы «логикой языка», реализацию которой Гоголь временами обнажает во вставных остраняющих комментариях. При выходе за пределы этих отдельных случаев

---

[293] Шкловский (Пять человек знакомых, с. 46–47) анализирует остраняющую парафразу и «развертывание образа (метафоры)»: в то время как каламбурное остранение исходит «из формального параллелизма между двумя словами», остранение образа деформирует конвенциональную денотативную функцию вообще. Согласно Шкловскому, герои прозы Замятина — персонификации «развернутых эпитетов», пронизывающие весь сюжет в качестве лейтмотивных образов: «образ раз установленный, вполне заменяет ... предмет и как бы действует вместо него» (с. 50).

реализации каламбура — как правило, они не идут дальше вставного анекдота (вроде: «тайным ... советникам ..., которые не дают никому советов, ни от кого не берут их сами» — с. 135) — реализация каламбура может, согалсно Эйхенбауму, простираться на всю композицию в качестве «системы миметико-артикуляторных жестов» (там же).

Сказ реализует в языковом жесте звуковое присутствие говорящего или героя (= сказовая персонификация), не будучи привязанным к описанию или воображению его визуальных свойств, без характеризующей извне или мотивирующей изнутри психологии:

«Слова подобраны и поставлены в известном порядке не по принципу обозначения характерных черт, а по принципу звуковой семантики. Внутреннее зрение остается незатронутым (нет ничего труднее, я думаю, как рисовать Гоголевских героев) — от всей фразы в памяти скорее всего остается впечатление какого-то звукоряда ...» (Эйхенбаум. Как сделана «Шинель» Гоголя, с. 138).

Тынянов в своей статье «Иллюстрации» подробно рассматривает проблему непереводимости жестовой реализации из акустической в визуальную конкретность (например, иллюстрации): «словесная конкретность» заменяет иллюзионную миметику или воображение «ощутимым» языковым представлением:

«Слово вполне достаточно для конкретности героя, и "зрительный" герой расплывается. (Отсюда громадное значение имен и фамилий героев.) Переводя лицо в план звуков, Хлебников достиг замечательной конкретности:

Бобэоби пелись губы
Вээоми пелись взоры ...

Губы — здесь прямо осязательны — в прямом смысле. Здесь орган назван, вызван к языковой жизни через воспроизведение работы этого органа» (Тынянов. Иллюстрации, с. 313).

Вне своей речи или своего языкового представления герой неуловим (с. 313), тем не менее он персонифицирован или «замещен» в своих «звуковых жестах», которые в формалистской теории Сказа 1 отождествлены с жестами реализации или персонификации зауми:

«До комизма (!) ощутимое слово, превращаясь в звуковой жест, подсказывая своего носителя, как бы обратилось в этого носителя, подменило его» (Тынянов, с. 313).

Эта персонификация «системы звуковых жестов» обращает внимание как на представленного языковыми средствами героя, так и на «звуко-речь», на саму «игру артикуляцией» (Эйхенбаум. Как сделана «Шинель» ..., с. 138, 141). Использование «странных, загадочно и необычно» звучащих слов, «поражающих слух» (с. 141), заставляет «звукопись» звучать как заумный текст (с. 135). Гоголь, согласно Тынянову, превращает «словесную маску» героя в «вещную маску» (Достоевский и Гоголь, с. 202–203), подобно тому как заумник трансформирует «языковые факты» в «вещные факты» (Якобсон. Новейшая русская поэзия, с. 40): «жесты и сюжет предопределяются самой маской», как, например, в гоголевской «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», весь сюжет которой происходит «из сходства и несходства имен» (Тынянов, с. 204). Тыняновское понятие вещной метафоры, произведенной от языковой метафоры, полностью совпадает с универсальным остраняющим принципом релизации:

«... *сила* вещных метафор как раз в невязке, в несходстве соедниняемого, *поэтому* то, что было законным *приемом* в области художественной, ощутилось как незаконное

в морально-религиозной и политической области» (Тынянов. Достоевский и Гоголь, с. 206).

Очень часто персонификация языковой метафоры или каламбурного «звукового жеста» сводится к имени героя, звуковая метафорика которого становится исходной точкой развития сюжета.

Подобно формалистам, Белый в «Мастерстве Гоголя» также опирается на теорию жеста Вундта и соединяет ее с приемами фоносемантики, «звуковой метафоры»[294].

С точки зрения формализма повесть Гоголя «Нос» представляет реализацию — более того, персонификацию — метафорического ряда, так сказать, в чистом виде: нос персонифицирует не только конкретное развертывание каламбура или метафоры, но и прием реализации как таковой.

Повесть Гоголя конкретно основана на игре «вереницей метафорических и метонимических вмещений символа "нос", и, прежде всего, на замене образа героя носом» (Виноградов. Этюды о стиле Гоголя, с. 90). Ср. также: «... все в "Носе" основано на чисто словесном стержне» (Тынянов. Иллюстрации, с. 312).

Наряду с интерпретацией «Носа» как реализации гротескного приема pars pro toto, персонифицирующего отдельные части тела и заставляющего их вступать в борьбу с органической целостностью тела (Виноградов. Этюды о стиле Гоголя, с. 91), Виноградов в своей работе «Сюжет и композиция повести Гоголя "Нос"» в качестве исходной точки реализации сюжета принимает всю каламбурную традицию столь распространенной в конце XVIII — начале XIX в. «носологии»: сюжет «Носа» развивается из «игры с метафорическим и реальным словесным значением» (с. 99–100), реализации, связанной с двойным представлением слова, при этом переход от фигурального к реальному значению слова предстает превращением реального объекта: Виноградов именует этот процесс «объективизацией» и имеет при этом в виду не что иное, как реализацию, персонификацию (с. 97). Новым в этой интерпретации, наряду с историко-литературными фактами, является конкретизация диахронной функции «развернутого» метафорического или каламбурного материала, который в случае носологии представляет собой уже канонизированную систему реализаций, сведенных в персонификации ad absurdum.

Тынянов также видит в «Носе» «игру с эквивалентами героя», находящимися как в реальной, так и в условной сфере литературной имманентности, при этом принцип единства текста не нарушается (Тынянов. Проблема стихотвор-

---

[294] Белый детально реализует этот прием персонификции звуковой метафоры в своем романе «Петербург», 1, с. 57): в этом случае Белый действует аналитически, т. е. он сначала дает интерпретацию звуковой семантики звука 'ы', и лишь затем соединяет эти звуковые качества («тривиального», «отталкивающего») с типизацией личности, которая в конце концов полностью превращается в звук 'ы': «Липпанченко сидел перед ним совершенно бесформенной глыбой; и дым от его папиросы оскользлю обмыливал атмосферу ... Перед ним сидело просто какое-то 'Ы'... С соседнего столика кто-то, икая, воскликнул: "Ерыкало ты, ерыкало ..."» Ср. об этом у Белого (Мастерство Гоголя, с. 130): «Герои поданы без психологии жестом струения звуковых отражений» (с. 73).

ного языка, с. 27): в то время как реальный эквивалент «статического героя» является предметом языкового описания (средством которого служит Сказ 2), «динамический герой» воплощает «динамику формы», т. е. ту находящуюся за пределами предписанных в сюжете норм времени и пространства динамику, которая деформирует и остраняет в качестве конструктивного принципа все миметические нормы («соотносительность», «вероятность», «типичность») (с. 28–29)[295].

Если продолжить мысль Тынянова, то эквивалентом «динамического героя» (Носа) могла бы быть вообще любая интертекстуальная коннотация (носология), персонификация которой демонстрирует условность поэтической имманентности, равно как и ее независимость от прагматической интерпретации: так, сюжетную реализацию поговорки «водить за нос» можно было бы в конце концов отнести и на счет всех попыток чисто транзитивной, генетически-детерминистской (психоаналитической, социологической, метафизической и т. п.) герменевтики, которые не желают признавать за эстетической или гротескной действительностью автономии. Гоголь «раскрывает» этот замысел в конце самой повести. Совершенно в духе формализма Гоголь иронизирует над всеми реальными (современными ему) и потенциальными «мировоззренческими» интерпретациями своей повести, сколь многочисленными, столь же и противоречивыми[296].

Именно эту реализацию интерпретационной многозначности в сюжете имеет в виду Белый, когда называет целью остранения мировоззренческую (Белинский), эротическую (Розанов), психоаналитическую (Фрейд, Ермаков) интерпретацию таких повестей, как «Нос»[297] или «Страшная месть»:

«... утверждать наперекор деталям сюжета мнение фрейдистов и Розанова — переть против рожна ... дурное воображение, видящее всюду у Гоголя половые органы (в "Носе", например)... Остранены: читатель, Розанов, Фрейд, ничего в "СМ" ["Страшная месть"] не увидевший Виссарион Белинский ...» (Белый. Мастерство Гоголя, с. 64).

В своем рассказе «Подпоручик Киже» Тынянов дословно развертывает «персонификацию реализации как прием», поскольку Киже, с одной стороны, обя-

---

[295] Сравнение «эквивалента» героя и его метаморфозы между гоголевским «Носом» и «Превращением» Кафки позволяет сразу обнаружить, что герой Кафки — совершенно «статичный герой» (по Тынянову), поскольку его эквивалент — жук Грегор, в которого он превращается, — вполне заместим: существенным является лишь факт превращения и экзистенциальная ситуация «отчужденности» в банальной, привычной обстановке: то, что превращение принимается как вещь сама собой разумеющаяся, как и реакция на него, служат не остраняющим эффектом («understatement»), а предпосылкой притчи, в которой субъекты всегда поддаются замещению. Повесть Гоголя, напротив, не только предполагает знакомство с конкретной языковой метафорикой (носология), но и делает ее конструктивно незаменимой, поскольку превращение не носа, а уха или пальца вело бы к появлению совершенно иных персон и аллюзий!

[296] Ср. дополнительно также: Бем. Гоголь и Пушкин в творчестве Достоевского. I. «Нос» Гоголя и «Двойник» Достоевского, s. 63-. Бем точно указывает на обращение В. Каверина к носологии и ее сексуальную интерпретацию в его рассказе «Ревизор» (с. 80).

[297] Белый. Мастерство Гоголя, с. 18 (о повести «Нос»: бессюжетность повести, «тенденция автора — аннулирование собственного рассказа»), с. 362 (нос как результат каламбура и гротеска), с. 46 («носологические» каламбуры), с. 7 (виноградовский анализ «Носа»), с. 190 («сюжет как автор»).

зан своим призрачным существованием «сдвигу» границ слов (описке полкового писаря), и, с другой стороны, персонифицирует те эквиваленты, которые заданы в методологической области формалистской теории остранения (конкретно — теории реализации). Этот феномен поэтической реализации метода окажется в центре анализа поэтической практики формалистами. Интенсивные занятия формалистов «каламбурной поэтикой» Белого не только иллюстрируют предпосылки ранней формалистской редукционистской модели (Ф 1), но и реализуют те скрытые гносеологические, относящиеся к области эстетики восприятия и метафизические предпосылки, которые угадываются под полемической поверхностью парадоксально заостренных формулировок Ф 1.

В книге «Мастерство Гоголя» Белый изображает свой роман «Петербург» как реализацию тех приемов реализации, которые были канонизированы Гоголем в повестях «Нос», «Шинель», «Невский проспект», «Записки сумасшедшего» и др. (с. 298-). «Превращение стилистического бреда в сплошной каламбур, и обратно, плодит нарочито невнятицу, поданную на ходулях; это — гипербола, осуществленная в фабуле ...» (Белый. Мастерство Гоголя, с. 304).

Роман Белого «Котик Летаев»[298] не только исторический, но и «методологический» роман-загадка, значение которого для формалистской поэтологии и поэтики должен был чувствовать именно Шкловский (хотя и не признавал этого открыто). Уже в 1919 г. близкий Шкловскому А. Векслер в своей статье «Кризис творчества Андрея Белого» выделил каламбур в качестве конструктивного принципа, движущего сюжет в романах Андрея Белого (прежде всего в «Котике Летаеве»): каламбур реализует появление двух плоскостей мышления, пересекающихся в некотором композиционном элементе, а именно там, где встречаются «бытие» реальных лиц и действий и «сознание» героев (или автора, рассказчика). Векслер формирует в связи с этим точное понятие «сюжетного каламбура», развивающегося из «словесных каламбуров» и персонифицирующегося в «каламбурно действующих лицах». Мальчик Котик Летаев представляет собой подобную персонификацию двух взаимно остраняющих друг друга перспектив, представленных в его языковом сознании: с одной стороны, как архаично-редуцированное «языковое мышление», с другой — как позднерациональное «вещное мышление»[299].

[298] Цит. по изд.: Белый А. Котик Летаев. Пг., 1922. Ср.: Hart P. Psychological primitivism in Kotik Letaev, p. 319–330 (о сцене со Львом — с. 325–326) и Banjanin M. The prose and poetry of Elena Guro, p. 303–316; Он же. The use of metonymy in works of Elena Guro, p. 70–82 (сравнение Гуро и ранней прозы Пастернака).

[299] Ср. Шкловский. А. Белый. Примечательны почти дословные схождения между анализом Белого у Шкловского и Векслера — прежде всего в том, что касается представлений о мотивирующей функции «детского сознания»: «В борьбе антропософии с приемом, ею вызванным, прием съел антропософию» (Шкловский. Пять человек знакомых, с. 8). Подобно позднему Белому, Шкловский также рассматривает каламбур как первичный ряд, над которым поднимаются метафорические ряды в качестве вторичных (производных) и из которого выводятся «реальные ряды» развития сюжета. Интересно отклонение Шкловским всякой внехудожественной мотивации — то есть как антропософской, так и потенциальной психоаналитической (с. 14–15: ссылка на толкование

Так же как позднее происходит каламбурная реализация доязыкового, архаического, детского сознания («рой») Котика Летаева, так и сознание сенатора в романе «Петербург» развивается в «окаламбуренный бред» (Белый. Мастерство Гоголя, с. 304), дающий на автономном сюжетном уровне самостоятельное бытие («начинает бытийствовать» — там же). Оглядываясь назад, Белый обнажает (полу)комический, пародийный характер той неокантианской системы мотивации (прежде всего Когена), которая должна обосновать трансформацию сознания в бытии: Белый действует в данном случае совершенно как формалисты, которые «разоблачили» все философские мотивации в его поэтике как чистые «поводы» к реализации каламбуров (Шкловский. Пять человек знакомых, с. 8-).

В главе «Тетя Дотя» (Котик Летаев, с. 68-) Белый с предельно возможной чистотой демонстрирует прием персонификации как воплощение «звуко-ходов». Роман Белого реализует на всех конструктивных уровнях развитие детского[300], *доязыкового или же редуцированного языкового сознания* из архетипического «предсуществования» «роя» к рационально-эмпирическому уровню сознания «строя», повествовательно сопровождающего описание раннего детского «роя» отдельными включениями воспоминаний с точки зрения тридцатилетнего рассказчика (самого Котика Летаева). Таким образом детски-редуцированное языковое сознание «роя» может быть четко обрисовано на фоне рационально-транзитивного «языкового сознания» «строя»[301]. Процесс конкретизации неопределенного, «непонятности» «роя», не всегда напрямую ведет к разгадке в мире «строя» (т. е. к *логизации премов «роя»). Это мерцание* между «роем» и «строем», между «жизнью до становления» и «фактической жизнью» (Шкловский. Теория прозы, с. 130) очень ясно обнаруживается в сцене со Львом (Котик Летаев, с. 41–47): Белый сначала реализует «перевернутый параллелизм» («лев = *Лев», т. е. собака по имени Лев — не собака, а лев*), а затем обнажает эту ме-

---

сновидений у Фрейда). По Шкловскому (с. 17), метафорические ряды функционируют как своего рода «надстройка» над первичными (каламбурными) рядами, благодаря чему возникает конструктивная иерархия, отсутствующая в поэтической семантике Якобсона.

[300] Крученых (Заумный язык ..., с. 5) также говорит о заумном восприятии обычных слов, мотивированном «детской точкой зрения».

[301] В языке «роя» вещи возникают из слов, а связи между вещами из связей между омофоническими слогами (Белый. Котик Летаев, 13): детское и архаически-архетипическое сознание у Белого тесно связаны, в то время как язык «строя», каузально-эмпирически мыслящего «внешнего мира», резко выделяется на фоне примитивистского «роя»: «беспредметные ощущения», которые Белый соединяет с детским сознанием (с. 15–16), точно соответствуют первичной ступени восприятия у формалистов. Постоянное переключение с плоскости «роя» на плоскость «строя» и наоборот вызывает характерное для Белого взаимное остранение обоих рядов или языковых типов: повествование ведется то с точки зрения ребенка, то с точки зрения тридцатилетнего. Тридцатилетний словно оглядывается назад и персонифицирует тем самым «постороннего наблюдателя» в духе формалистской теории сюжета: «Нет, не сны они, а — [...] подсматривания себе за спину ...» (Белый. Котик Летаев, с. 22). Развитие романной фабулы ведет от детства к взрослому состоянию (от «роя» к «строю»), в то время как развитие сюжета связано с обратной перспективой рассказчика-автора, то есть с взглядом «строя» на «рой».

таморфозу в «отрицательном параллелизме» (собака — не лев, а собака), что мотивировано рациональной перспективой «строя».

Процесс воспоминания, определяемый поздней, рациональной перспективой «строя», постоянно прерывает остраняющими аналитическими комментариями процесс реализации «роя» и обнажает тем самым его условный, фиктивный характер. Заключенные в скобки комментарии словно бы подсказывают решение загадок, заданных реализацией метафор и каламбуров. В обращенном в прошлое анализе явленного текста воспоминания «роя» Белый раскрывает латентный, подлинный контекст ассоциаций. Огромная морда «Льва» оказывается собачьей мордой, которая в детской перспективе Котика видится и непропорционально огромной, и связанной ассоциацией по смежности с названием площади. Следующее комментирующее обнажение реализации располагается на мифологическом уровне и также заключено в скобки:

«Я впоследствии видел изображения таких шествий; изображениями этими пестрят подземные гробницы Египта; и я видел ведущих: песьеголовых, быкоголовых мужчин с длинными жезлами в руках ...» (с. 40).

Второй раздел аналитической реконструкции «реализации Льва» написан с временной дистанции в 20 лет: автор во взрослом возрасте еще раз переживает ту же сцену на Арбате, и невероятность сновидения обретает банальное фактическое объяснение:

«Сон стал фактом; понял я до конца: бреды-факты; и сны суть действительность; через двадцать лет сызнова Лев стоит предо мною» (с. 44).

К этой лишь мнимо окончательной разгадке Белый добавляет еще одну: он сообщает о своем пристрастии «плавать в забытом», заниматься «палеологическими» исследованиями, чтобы «естественно-научно» раскрыть тайны изначальных символов (с. 45). Это происходит в кругу студентов, в котором развертывается дискуссия о реальном содержании сновидений и детских воспоминаний. Автор сообщает друзьям о своих переживаниях, связанных со «Львом», которые один из присутствующих студентов высмеивает как «фантазии» и сводит к совершенно банальной ассоциации по смежности: «желтая пасть» льва — не что иное, как морда сенбернара по кличке «Лев», которого он сам ребенком часто видел на Собачьей Площадке:

«Там я видел "Льва" ... Это был добрый пес; иногда забегал на кружок он; в зубах носил хлыстик: мы боялись его: разбегались с криком ...

— И вы помните крик: "Лев — идет"?

— Разумеется помню ...» (с. 46).

Три формы явления «Льва» — в детстве («рой»), в студенческие годы и «сейчас» (с позиции рассказчика 32 года спустя) — в каждом случае указывают на определенный уровень сознания, которому соответствует иерархия языковых приемов (от реализации каламбура через метафорическую метаморфозу до сюжетной реализации и персонификации).

Однако прибавленное в конце «все-таки» иронически снимает и третью (рационально-эмпирическую) интерпретацию, а тем самым и все предыдущие, в полифонической многозначности которых (между сном и явью) идентификация

остается открытой: «Странно было мне это стояние посредине; или вернее: мое висение ни в чем; и кругом — они, образы: человека, быка, льва ...» (с. 49).

Каламбурное мышление «роя» пытается собрать из (формальных) ассоциаций «ощущений» эмпирическую непрерывность пространственно-временной действительности «строя» и ясно обозначенное в ней разделение Я и не-Я («Я» и «все кругом»), однако не может достичь своими силами идентификации «строя».

«"Я" и "все кругом" — связаны: ощущение строит окружение: распадаются стены в чернотные бездны; папа, мама и няня вываливаются; а "Я" — без действительности ...» (с. 51–52, ср. с. 59–60).

Шкловский классифицирует двойную расшифровку метафорической или каламбурной сцены со Львом как «технику тайн», с помощью которой метафорический ряд утверждается то как загадка, то как разгадка: «Момент утверждения метафорического ряда, или ряда фантастического, уже после выявления ряда фактического довольно необычен. Иногда после этого идет вторая разгадка, уже окончательная» (Шкловский. Теория прозы, с. 131).

Переход Котика из «мира в становлении», из мира детско-мифологического «роя» в «мир в ставшем», мир «строя» означает не конец каламбурного мышления, а скорее продолжение метафорического, фантастического ряда без мотивации детским зрением в качетсве конструктивного принципа (см. Шкловский. Искусство как прием, с. 20): возникающий в «рое» мир постоянно оказывается в остраняющем аспекте загадки, решение которой в эмпирическом мышлении «строя» снова становится условным благодаря самому процессу демотивации (Шкловский. Пять человек знакомых, с. 24). Это «обособление» приемов обнажает — с формалистской точки зрения — условность и «сделанность» артефакта:

«Искусственное установление метафорического ряда, сам по себе этот ряд не оправдан, но он нужен, как игровая замена ряда реального, это — метафора без сходства. Одного геометрического выполения приема без смыслового заполнения его иногда достаточно, чтобы он ощутился как сделанный» (Пять человек знакомых, с. 48–49).

Если продолжать ползоваться терминологией Белого, то можно было бы интерпретировать первую методологическую фазу формализма (Ф 1) как обнажение или «разгадку» «роя», а вторую фазу (Ф 2: теорию сюжета-повествования) — как расшифровку приемов «строя», развертывающихся в эмпирически-рациональном пространственно-временном контексте как синтагматические принципы последовательного порядка.

Часть II

Стадии развития формального метода

(Становление научности)

Ф 1

Первая фаза русского формализма

(Редукционистская модель)

I. Редукционистская модель текста

1. «Редукционизм» Ф 1 как принцип остранения (Формалистский феноменализм)

Предметом предшествующего изложения методологического развития принципа остранения и раннего формализма в целом были генетические и типологические связи между исторически определимыми эстетическими и поэтическими программами и их переработкой в ранних фазах формализма и теории остранения. Методологическая реконструкция[302] этой ранней фазы как автономной литературоведческой модели предполагает два важных редукционистских шага: 1) извлечение (или «деконтекстуализацию») теоретических постулатов из синхронического или диахронического эстетического контекста (= редукция историко-генетических связей) и 2) вычленение тех теоретических подходов, которые трансцендируют модель Ф 1 в направлении Ф 2 и Ф 3 (= редукция методологически-эволюционных связей) — как, например, ранние высказывания формалистов по теории сюжета и стиля (систематизированные в Ф 2) или первые подходы к диахронной эволюционной модели, место которых — в анализе Ф 3.

---

[302] О различии между генетической и методологической реконструкцией см. ниже, относительно Ф 3. В этом разделе предпринята попытка реконструировать ранний формализм в методологическом аспекте Ф 3, т. е. приложить «формальный метод» к нему самому.

Первой попыткой прояснить терминологию формализма была «Хрестоматия по теоретическому литературоведению», I (Тарту, 1976), в которой в сокращенном виде был переиздан ряд формалистских текстов и предложены предварительные материалы к словарю формалистской терминологии.

В наиболее полном виде формалистская литературоведческая терминология представлена в изд.: Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов. В 2 т. Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Е. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова и В. Чешихина-Ветринского. М.; Л., 1925.

Подобная редукция методологического объекта (в данном случае Ф 1) представляется тем более оправданной, что она совпадает с редукционистскими предпосылками самого раннего формализма — иначе говоря: вполне последовательно анализировать Ф 1 с помощью тех редукционистских категорий, которые он сам переносит на свой собственный научный объект (т. е. «литературность», «поэтичность»).

Этот принцип «методологического переноса» (редукционистского) теоретического взгляда на анализируемый объект и его структуру, с одной стороны, как и перенос редуцированной структуры объекта (например, зауми или беспредметности и т. п.) на теоретическое рассмотрение, с другой стороны, — своего рода процесс «обратной связи» между теорией и практикой (методом и объектом) ранние формалисты сознавали лишь отчасти. Если нарушить этот процесс с помощью редукционистского анализа Ф 1 на чисто методологически-теоретическом (или эпистемологическом) уровне, выделяя и систематизируя, например, символистские, футуристические, супрематистские и др. понятия и теоремы («беспредметность», «заумность», «оксюморонность», «иносказание», «остранение» и т. д.) в качестве формалистских и поэтологических понятий или определений, то это будет в конечном итоге то же самое, что сделали молодые опоязовцы самой фазы Ф 1, постулировавшие возникшие в синхронном эпистемологическом и эстетическом контексте системно-обусловленные положения и оценки в качестве общезначимых литературоведческих положений и оценок.

Учитывая существовавшие на тот момент — по большей части эклектические — концепции теории литературы и искусства (историко-гуманитарные, психологические, социоидеологические, философские и др. школы), абсолютизация редукционистской позиции, как она была представлена в Ф 1, производила в равной степени вызывающее и проясняющее воздействие — эффект, не только желаемый молодыми формалистами, но и сопровождаемый (прежде всего у Шкловского) явной эпатирующей интенцией: *формалисты стремились демифологизировать расхожее, ставшее массовым «научное мифотворчество»*[303], используя с этой целью свой собственный метод как теоретическую позицию *остранения*, как инструмент обнажающего остранения позиции «противника».

Однако до сих пор при анализе формализма проявления этой полемической остраняющей позиции — прежде всего ранних формалистов — соотносились исключительно с тоном и стилем[304] литературно- и культурно-политических дискуссий 10–20-х годов и не обязательно связывались с самой структурой редукционистской модели Ф 1.

[303] Энгельгардт (Формальный метод в истории литературы, с. 26) называет «научным мифотворчеством» как раз методологическую абсолютизацию «гипотетического универсального объекта анализа», «вытесняющего фактические данности конкретного опыта».

[304] «Тон» ранних (а у Шкловского иногда и более поздних) формалистских публикаций окрашен сильной полемической направленностью и спецификой участия в дискуссиях того времени. Против этого «ненаучного» тона (ОПОЯЗа) протестуют также Медведев (Формальный метод в литературоведении, с. 88–89), Ефимов (Формализм в русском литературоведении, с. 34–35), а также — неоднократно — Жирмунский и Томашевский, то есть наиболее продвинувшиеся по академической лестнице «формалисты».

Именно анализ остранения — не просто как одного из многих художественных приемов, а скорее как методического принципа (то есть аналитического принципа, прилагаемого формалистами к своему научному объекту) — позволяет выявить, что этот методико-аналитический принцип одновременно является и методологическим принципом остранения ранней формалистской позиции. В этом смысле редукционистская модель Ф 1 может быть названа также «методом остранения», т. е. методом, который теоретически словно бы «усваивает» внутренне присущий до того лишь объекту, генетически обусловленный принцип остранения, превращая его при этом, правда (больше бессознательно, чем сознательно), из структурного признака научного объекта в признак теоретической перспективы. Но в результате оказывается, что громко заявленное, прежде всего в раннем формализме, требование эмпирически-объективного, позитивистско-дескриптивного анализа произведения нарушается самими формалистами из-за того, что основное значение они придают не конкретному анализу (отдельного) произведения искусства, а скорее тому, чтобы с помощью примеров и цитат из текстов, подходящих к концепции, ex post легитимировать парадигматически изолированные отдельные приемы, структура и функции которых были заранее дедуктивно заданы. Подобная легитимация задним числом постулатов, полученных дедуктивным путем, с неизбежностью приводила, однако, к тавтологическим суждениям в тех случаях, когда «притянутый» формалистами в качестве подтверждения цитатный материал был структурно[305] и структурально, формально и формалистски, методически и методологически адекватным: то есть в тех случаях, когда формалисты, скажем, пытались «эмпирически» оправдать свое определение поэтического языка тем, что цитировали в качестве свидетельства тексты кубофутуристической заумной поэзии (и соответствующей традиции). В подобной ситуации стороны уравнения «заумность = поэтичность» оказываются взаимозаменяемыми[306].

---

[305] Понятие «структурный» относится к методу, «структуральный» — к аналитическому методу, а «структуралистский» — к методологической позиции; сходным образом различаются «формальный» (по объекту), «формальный» (по методу) и «формалистский» (по методологии), а также «сенситивный» (по объекту), «сенсуальный» (по методу) и «сенсуалистский» (по методологии); «универсальный» (по объекту), «универсальный» (по методу) и «универсалистский» (по методологии), «функциональный» (по объекту), «функциональный» (по методу) и «функционалистский» (по методологии) и т. д. В Ф 1 эти три возможности не различаются, а в Ф 3 происходит соответствующая дифференциация.

[306] Крайне редукционистская дефиниция эстетичности или поэтичности (а также «литературности») в Ф 1 вызывала резкое ограничение числа эпох, стилей и произведений искусства, которыми формалисты занимались. Упрек в том, что формалисты (а позднее структуралисты) обращались только к тем произведениям искусства, к которым их метод «легко» приложим, может быть истолкован с точки зрения Ф 1 как достоинство, прежде всего если учесть, насколько интенсивной была обратная связь формалистской теории и практики художественного авангарда. Сознательный отбор определенных авторов и периодов литературной истории вел также к (намеренной) деформации прежней картины нормативной истории литературы, к остраняющей переоценке линий эволюционного развития литературы.

Полученные таким образом парадигматические аналогии — выведенные за скобки своих синхронных и диахронных зависимостей — постулируются как своего рода структурные «универсалии», т. е. как приемы, являющиеся для всякого «эстетического акта» не просто конструктивными, но и вообще конституирующими. Такой образ действия кроме того ведет — вольно или невольно — к новой оценке литературно-исторической или, точнее, эволюционной позиции произведения или автора, к остраняющей актуализации тех аспектов композиции или интенции, которые в традиционном анализе литературы и в литературной критике остались без внимания. Сведение анализа литературы к сравнительно-парадигматическому исследованию предполагает неисторичное «новое видение», первичные остраняющие эффекты которого еще доминировали в Ф 1, однако в Ф 3 они приводят к позитивному результату новой исторической оценки.

Описанный в рамках кубофутуристической поэтики остраняющий жанр обнаженной презентации парадигматических единиц как синтаксического целого произведения искусства, и тем самым репрезентации, полностью совпадает с научным (методическим) объектом редукционистской модели Ф 1, т. е. с проекцией аналитической парадигматизации, или разложения (découpage)[307] и перемонтировки (agencement) на монтажную структуру анализируемого произведения искусства. Уже современники, критиковавшие формалистов, указывали на суммирующий (кумулятивный) характер понимания произведения в формализме, нашедший крайнее тавтологическое определение в знаменитой формуле Шкловского «искусство как прием» или искусство — это *сумма его приемов*[308].

«Но если в фактическом языковом опыте понятию "заумного языка" не соответствует никакая особая языковая система, то это обстоятельство нисколько не умаляет его значения в качестве предельного методологического принципа. В этом плане понятие «заумного языка» выражает *лишь* ту особую точку зрения, с которой приходится рассматривать поэтическое произведение как эстетический факт, раз мы признаем язык системой словесной коммуникации» (Энгельгардт. Формальный метод в истории литературы, с. 67).

Методологически заумность[309] репрезентирует в определении поэтического языка (или «поэтичности») «установку на выражение», которая не может быть обоснована эм-

---

[307] Ср. понятие «структуралистского поведения» у Ролана Барта (Broekman. Strukturalismus, S. 10-).

[308] Энгельгардт (Формальный метод в истории литературы, с. 34) называет эту кумулятивную парадигматизацию Ф 1 «суммирующим описанием», касающимся лишь материального (языкового) субстрата, того, что он характеризует как «вещно-определенный ряд» (с. 31–32).

[309] «Литературность» определяется, с одной стороны, исходя из «ряда специфических ... эстетических явлений» (Ефимов. Формализм в русском литературоведении, с. 35–36), с другой стороны, она определяет этот «ряд» с точки зрения методологического остраняющего принципа заумности, абстрактного взгляда на искусство. Энгельгардт (с. 71) определяет этот принцип как «чисто критический» и как «понятие предела», как «оружие» против мировоззренческо-содержательного подхода к искусству, то есть инструмент, обладающий лишь ограниченным действием. Заумность как принцип оказывается, таким образом, в какой-то степени оправданной, в то время как заумный язык не обладает объективной реальностью (Энгельгардт, с. 67: «заумность» = «методологический принцип»).

пирически (поскольку и эстетическая знаковая система без содержательных коррелятов носит чисто гипотетический характер), выполняя скорее критическую функцию, выводимую из «особенности познания фактов поэзии в их эстетическом аспекте» (с. 67). В качестве заумной языковой структуры произведение искусства дано не как реальное явление, а как объект эстетического исследования[310].

Правда, это сознание гипотетического характера редукционизма смогло укрепиться лишь в более поздней фазе развития методики формализма (Ф 2/Ф 3). Уже очень рано Эйхенбаум подчеркивал гипотетический характер[311] всех теоретических позиций, в особенности в литературоведении (Сквозь литературу, с. 6–7), и настойчиво предостерегал против «абсолютно научного» и навечно неизменного метода.

Гораздо более критично, чем Энгельгардт, оценивает заумность и редукционистскую модель Ф 1 (которую он полемически отождествляет с последующими фазами развития методики) П. Медведев, вполне верно (хотя и с отрицательным знаком) характеризующий усвоение и даже онтологизацию принципа остранения как «остраняющий метод» (Формальный метод в литературоведении, с. 122–123). Медведев с идеологически-социологической позиции расценивает остраняющий метод Ф 1 как нигилистическое заблуждение (с. 85–86), поскольку формалисты (вследствие их редукционистских исходных положений) могут определить свой научный объект («литературность», «эстетичность») только отрицательно, как противоположность «внеэстетическим рядам». Подобный метод является, согласно Медведеву, чисто «апофатическим» — понятие, восходящее к средневековой дискуссии об апофатической и катафатической (т. е. основанной на откровении) теологии[312], противопоставление, которое в секуляризованной форме вполне может быть перенесено на методологическую оппозицию «имманентизм — генетизм» (трансцендентизм) или «редукционизм — интегрализм».

В самом деле, почти все понятия (раннего) формализма, и в первую очередь понятие остранения, основаны на отрицании их противоположности[313] — и не располагают при этом какими-либо собственными сущностными качествами: «литературность»

---

[310] Не только в литературоведении, но и в лингвистике господствует тенденция к заумности (Энгельгардт, с. 69), т. е. к редукции анализа к «вещно-определенным структурам» и к ограничению гипотетическими аспектами, которые — согласно Энгельгардту — следует дополнить дальнейшей функционально-телеологической интерпретацией.

[311] О гипотетическом методе и фальсификации ср. Erlich. Russischer Formalismus, S. 139–140, и прежде всего 153; Striedter. — Texte I, S. XIII; Popper K. Das Elend des Historizismus, S. 104–105, 109-.

[312] Оба эти понятия уже очень рано играют решающую роль в православно-византийской теологии (прежде всего у Дионисия Ареопагита): «катафатическая» теология порождает позитивные, основанные на откровении и воплощении высказывания — в то время как «апофатическая» теология носит отрицательный характер, задает дефиниции путем исключения, отрицания какого-либо сравнения Божественного с земными категориями и мыслимым на земле (ср. Lossky. Die mystische Theologie der morgenländischen Kirche, S. 31-: глава «Божественная тьма»).

[313] Относительно противопоставления «контекстуализма» и «субстанциализма» ср. у Ф. Джеймисона (Jameson F. The Prison-House of Language, p. 15-), особенно подчеркивающего влияние лингвистического бинаризма на формализм.

определяется через отрицание «внелитературности», т. е. всех внехудожественных социальных, идеологических, экзистенциальных рядов; демотивация предполагает существование (уже известной) мотивации, нарушение нормы — норму, новаторство — фон традиции, остранение — общепринятое, автоматизированное, утверждающее и т. д. Согласно Медведеву, остранение не создает ничего субстанциально нового, а только присоединяется к заранее заданным порядкам и структурам, то есть ведет «паразитическое существование» на бытии вообще и — что Медведев, очевидно, имеет в виду, но не высказывает прямо — обрекает представителей эстетики остранения на такое же «паразитарное существование» за счет реальной, социальной, духовной «субстанции» (ср. Медведев, с. 85–86).

Обвинение формалистского понятия остранения в том, что оно не может создать ничего существенно нового, а может лишь по-новому располагать, сочетать уже имеющийся, заданный материал (Ефимов, с. 85, 91–92), вполне справедливо относительно первичной функции приема остранения и эффектов остранения, т. е. первичных приемов контраста и адекватных первичных, эпатирующих эффектов со стороны реципиента. Эта «отрицательная сила» ранних формалистских понятий (Иванов-Разумник. Душа футуризма, с. 19–20), их антиэстетическая интенция, их «отрицающая тактика» (Эренбург. Вещь, 1922, 1), оказывались, однако, осужденными как эстетический нигилизм именно тогда, когда формалистский редукционизм был догматизирован как статическая позиция.

Однако предшествующее описание формалистских подходов к поэтической семантике ясно опровергает обвинение, будто понятие остранения ограничивается одним «погашением старого», «новизной» и «странностью», которые привязаны к продолжению действия системы норм и к тому же не могут быть продолжены ad infinitum, поскольку «остранение остранения» привело бы к прогрессирующей утрате фундаментального остраняемого материала. Первичные приемы/эффекты и в самом деле могут быть определены лишь тавтологически или отрицательно, поскольку их предпосылки — как еще предстоит показать — связаны с сенсуалистским витализмом, который per definitionem не ставит вопроса о смысле, более того, сознательно выводит его за скобки, борется с ним. Однако метод не останавливается на этом первичном «обессмысливании» (Медведев, с. 89) и ведет ко вторичным сложным конструктивным и рецептивным структурам эстетических процессов, которые, однако, детерминированы «вещно-определенной данностью» (Энгельгардт, с. 29) и конституированы как с продуктивной, так и с рецептивной стороны: в этом-то и заключена — по большей части недооцениваемая — методологическая значимость теории реализации, которая отнюдь не сводится к одной только «перегруппировке» имеющегося, готового материала (Медведев, с. 134).

За первичной редукционистской фазой абсолютизации контрастирующих свойств — например, в определении «поэтического языка» как динамизации всех тех факторов, которые остаются незадействованными или неосознанными в «обыденном языке», — вскоре последовала семасиологизация этой динамизации, т. е. анализ ее новоприобретенной, обогащенной и усложненной именно остраняющей редукцией семантической структуры. Однако чтобы осуществить этот второй шаг ко вторичным, сложным функ-

циям, была необходима дифференциация как конструктивных, так и рецептивных, относящихся к эстетике восприятия концептов, и эта дифференциация продвигалась по мере того, как рос интерес к структуре и контекстуальным истокам включенного в произведение искусства с помощью «приемов» «материала», а также и его валентности во внехудожественной коммуникации.

Сравнительный анализ формалистского и феноменологического[314] редукционизма должен начинаться там, где с наибольшей ясностью проявляется их «общий знаменатель»: в анализе формализма, предпринятом Энгельгардтом, анализе, который стремится придать формализму (прежде всего Ф 1/Ф 2), исходя из неокантианской эстетики и работ освоивших Гуссерля представителей «формально-философской школы»[315] вокруг Г. Г. Шпета, философско-

[314] О связях между феноменологией и формализмом имеются лишь очень поверхностные указания у Эрлиха (Erlich, S. 70, 183) и Брёкмана (Broekman, S. 45–46), который чрезвычайно преувеличивает эти связи; Джеймисона (Jameson, p. 83, 11, 15); в более общей перспективе см. Vajda G. M. Phénoménologie et sciences littéraires. — Acta litteraria Acad. Sc. Hung. 11 (1–2); Pomorska, p. 17-; Jakobson. Sprache und Einbildungskraft: (Ein Interview). — In: Poesie und Sprachstruktur, S. 31 (подчеркивает сильное влияние «Логических исследований» Гуссерля на Московский лингвистический кружок и на него самого).
Ср. далее у Э. Холенштайна (Holenstein. Linguistik—Semiotik—Hermeneutik, S. 13–55 — глава «Якобсон и Гуссерль. К генеалогии структурализма» — Он же. Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus). Холенштайн отстаивает тезис, согласно которому между формализмом и структурализмом, с одной стороны, и феноменологией — с другой, были как исторические, так и предметные точки соприкосновения, однако ссылается при этом исключительно на ранние работы Якобсона, а не на формализм в целом. Надежные параллели или «схождения» имеются в следующих пунктах: понятие мотивации у Гуссерля и формалистское понятие «мотивировки» (с. 14–15), принцип редукции психологических условий, понятие «установки», «развенчание Я» (с. 56), отказ от научного «эгоцентризма».

[315] Сделанное Ефимовым (Формализм в русском литературоведении, с. 57) отождествление интерпретации формализма Энгельгардтом с самим формализмом скрывает именно те неокантианские и феноменологические аспекты, которые Энгельгардт проецирует на формализм в своем собственном представлении. Энгельгардт, как сотрудник Отдела словесных искусств (заведущий — Жирмунский) ГИИИ в Ленинграде, был в близком контакте с академической базой формализма: с Эйхенбаумом, Томашевским, Тыняновым, Виноградовым и др. и отвечал за методологическое отделение института (см. об этом: Отчет о научной деятельности Отдела словесных искусств ГИИИ. 1923–1926. — Поэтика I (1926), с. 155-, где в списке докладов числится и реферат Энгельгардта «Эстетико-лингвистические предпосылки формального метода», а среди семинаров — семинар по общему литературоведению). — Базировавшаяся в Москве «формально-философская школа» была свободным кругом общения, центром которого был Г. Г. Шпет, она находилась под сильным влиянием немецкого идеалистического искусствознания и феноменологии, принадлежа в то же время к традиции Гумбольдта — Потебни. О «формально-философской школе» см. Ефимов, с. 55-.
Центром «группы» была ГАХН, издававшая сборники «Ars poetica» и «Искусство» (ср. Маца. Советская эстетическая мысль в 20-е годы, с. 19-), а также «Литературная мысль», «Атеней», «Искусство портрета» и др. К числу «имманентистов» в ГАХН принадлежали Д. Недович (ср. Задачи искусствоведения. М., 1927), Ф. Шмид (также руководитель ленинградского ГИИИ), Б. И. Ярхо, В. Э. Сеземан, А. А. Смирнов, С. Аскольдов и участники сборника «Художественная форма» (М., 1927. Труды ГАХН.

эстетическую базу. Проведенный Энгельгардтом анализ формалистской редукции, устранение опосредующего представления об эстетическом сообщении как транзитивно направленном «выражении» некоторого «замысла» или «задания», детерминированных внеэстетически или генетически социальной, биографической, идеологической позицией автора, вполне вписываются в область раннефеноменологической epoché, «заключения в скобки» экстрафеноменальной постановки вопросов и детерминант.

Феноменологическая epoché, постулированная Гуссерлем в «Логических исследованиях» и обозначенная им как редукция, как заключение в скобки, прежде всего исключает и из постановки вопроса, и из объекта (феномена) все философско-категориальные, относящиеся к истории сознания и индивидуально-экзистенциальные факторы, чтобы добиться таким образом беспредпосылочности в отношении феноменального, что было также целью «нового видения» в формалистском редукционизме.

Однако в то время как формалистская редукция направлена на то, чтобы изолированно обнажать «первичные отношения» физических феноменов (отношения сходства, тождества, степени и т. д.) — ср. формалистскую теорию повтора, параллелизм, «ступенчатость» и т. д., чтобы вывести в область сознательного непосредственность первичного содержания («сенсуальные переживания», «содержания ощущений» — Шпет[316], Явление и смысл, с. 132), — феноменологическая редукция служит раскрытию сущностного,

---

Философское отд-ние. Вып. 1). Замечания о позиции Энгельгардта и «формально-философской школы» см. также в моей рецензии: Энгельгардт. Формальный метод в истории литературы. — WSlJb, 1974, Bd. 20, S. 213–217; Hansen-Löve A. Jan Mukařovský im Kontext der »synthetischen Avantgarde« und der »formal-philosophischen Schule« in Rußland.

Об отношениях между формалистами (прежде всего Тыняновым) и формально-философской школой см. комментарий в изд. Тынянов 1977, с. 454, где подтверждаются прежде всего сильные противоречия между Ф 1/Ф 2 и философски ориентированной эстетикой, которые не в последнюю очередь были подкреплены ранним Бахтиным (против формалистов).

Есть документальные свидетельства (Тынянов 1977, с. 455–456) хорошего знания немецкой философии искусства русскими формалистами (ср. об этом Мясников. Проблемы раннего русского формализма, с. 78–134).

[316] Г. Г. Шпет дает в этой работе (Явление и смысл: Феноменология как основная наука и ее проблема. М., 1914) очень концентрированное — хотя и не очень оригинальное — изложение феноменологии Гуссерля, учеником которого Шпет являлся. Существенным в ней является в первую очередь перенос феноменологических понятий на русскую почву. Самостоятельное развитие феноменологии Гуссерля Шпет представил лишь в своей знаменитой работе «Эстетические фрагменты» (Пг., 1922), см. Haardt. Husserl in Rußland.

М. М. Бахтин в статье «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (в кн.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 6–71), написанной в 1924 году, но не публиковавшейся до 70-х гг., развивает мысль, что русский формализм представляет собой один из вариантов материальной эстетики, поскольку ставит на место философско-эстетически обоснованного «эстетического объекта» голую, физическую структуру материала, чувственного субстрата. Бахтин предстает в этой ранней работе очень догматическим представителем «формально-философской школы» и в своей критике формализма оказывается близким соседом Б. М. Энгельгардта, А. А. Смирнова и отчасти Г. Г. Шпета. Основной ошибкой

«эйдоса» («эйдетическая редукция»), не доступного непосредственной чувственности, а постижимого только исходя из «интенциональных переживаний» (Шпет, там же), которые в актах представления, суждения, желания, ощущения придают первичным отношениям или чистым фактам «hylé» смысл (являются «осмысливающими ощущения»). Только это интенциональное осмысливание порождает «предметность сознания» (Шпет, с. 133), превращает чувственную «hylé» в интенциональную «morphé». Первичные сочетания ощущений, которыми ограничивается Ф 1, находятся на той же ступени, что и их (физическое) основание, а интенциональные отношения — нет, поскольку они устанавливаются синтетическим психическим актом (Husserl. Philosophie der Arithmetik, S. 74–75). Понятие интенциональности будет более подробно обсуждено далее в связи с формалистским понятием установки.

Существенным в данном случае является лишь указание на разную направленность феноменологической и формалистской редукции — обстоятельство, которому до сих пор уделялось слишком мало внимания: речь все время шла о значительном влиянии феноменологии Гуссерля и о посреднической функции прежде всего в связи с Московским лингвистическим кружком и особенно Якобсоном, который сам часто обращал внимание на это влияние. В действительности же речь идет не о серьезном влиянии строгой феноменологии, а о влиянии той редуцированной формы феноменологии, которую обобщенно называют позитивистским феноменализмом[317].

Опирающийся на Маха и Беркли феноменализм позитивистов редуцирует феноменальное к «комплексу чувственных ощущений» (Pivčević E. Von Husserl zu Sartre, S. 88-) и критикует — подобно формалистам — учение о субстанциях. Упрек Гуссерля, что феноменалисты производят редукцию в неправильном направлении, без каких-либо ограничений (если подходить со строго феноменологических позиций), касается и феноменологического редукционизма. Оба направления отождествляют восприятие

формализма, по Бахтину, является его отрицание «общей эстетики» (с. 8), «единства культуры» (с. 10) и его псевдонаучность. Подобно Энгельгардту, Бахтин также видит в лингвистике лишь вспомогательную для поэтики дисциплину (с. 11), поскольку она не может дать определения «эстетически значимой формы» и уж тем более содержания (с. 12). Лишь философски фундированная эстетика способна уловить ценностный момент (с. 14) высказывания в культурном контексте, в то время как материальная эстетика ограничивается гедонизмом голых физических ощущений. «Художественное произведение, понятое как организованный материал, как вещь, может иметь значение только как физический возбудитель физиологических и психических состояний или же должно получить какое-либо утилитарное, практическое назначение» (с. 14) — как это произошло в случае утилитаризации кубофутуристической заумной поэтики в рамках лефовского футуризма. Бахтин выступает за понятие содержания в традиционном смысле, характеризуя при этом идеалистическое понятие «эстетического объекта» как основной предмет интерпретации, противопоставленный «внешнему», материалу произведения искусства. «Структура произведения, понятая телеологически», является его «композицией» (с. 17–18), которая, однако, не тождественна целостности эстетического объекта — представляя собой переработку «внеэстетической материальной данности произведения» (с. 18). Лишь эстетический объект обеспечивает полное эстетическое «видение». Ср. в связи с этим также у Бахтина: К эстетике слова, с. 258–280 (особ. с. 263); Бахтин. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках.

317 Pivčević E. Von Husserl zu Sartre; Лосский Н. Сенсуалистический реализм Маха.

«hylé» с объективным содержанием значения, открываемым в интенциональном акте «ноэзы». Феноменалисты же пытаются свести все «высказывания о предметах к высказываниям о содержании ощущений» (Pivčević, S. 91), подобно тому как формалисты ставят «ощущение» или «ощутимость» на место «переживания». И все же существенным для прояснения этих отношений является то обстоятельство, что формалисты не просто исключали «ноэматическое содержание» или «интенциональные переживания», а понимали содержание ощущений, первичные отношения и восприятие как ноэматическое содержание или его «корни»[318].

Развитие Эйхенбаума от герменевтика-интуициониста к представителю формалистского имманентизма отражается главным образом в его ранних работах 1916–1917 гг. (перепечатанных в книге «Сквозь литературу»). Во введении к этой книге Эйхенбаум сам различает две фазы развития своей методики: первая основана на философски ориентированной, гносеологической эстетике, в то время как во второй фазе в центре оказывается сама поэтика — а вместе с ней и морфологический анализ. Статья о «Шинели» (1918) является сигналом окончательного завершения первой фазы (Эйхенбаум. Как сделана «Шинель» Гоголя, с. 2–3). Согласно Эйхенбауму, переход от первой фазы ко второй осуществлялся на пути не «от содержания к форме», а от «скептического и беспринципного «объективизма» к прояснению основных вопросов поэтики как науки» (с. 4)[319].

---

[318] «Формально-философская школа» в своей критике формализма сводила формализм к крайней форме редукционистского феноменализма, когда, например, в сборнике «Художественная форма» (М., 1927, с. 5) ограничивала понимание формы у ОПОЯЗа одной «внешней формой» (в духе Потебни). Ср. в связи с этим Жинкин. Проблема эстетических форм (с. 7), где формалистское понятие формы характеризуется как «пустая, ничего не выражающая формально-онтологическая схема». Ошибкой формалистского редукционализма является элиминация «эстетической значимости» и проблемы ценности (Смирнов А. А. Пути и задачи науки о литературе; то же Энгельгардт. Формальный метод в истории литературы, с. 28–29, который также противопоставляет «эстетическую значимость» и тем самым главный предмет эстетики «вещно-определенной структуре» — предмету отдельных наук). Энгельгардт в начале своей работы (Формальный метод ..., с. 14-) различает три вида традиционной философии искусства (и все их отвергает): 1) философско-метафизическое направление (например, Вяч. Иванов и философски ориентированные символисты); 2) психологизм и 3) гносеологический интуитивизм Потебни, Кроче, Фидлера и др. (с. 20). Этим направлениям он противопоставляет крайний антигенетизм, исходящий из автономии эстетического ряда, выделяющегося среди других реальных рядов. С этой точки зрения порядок или функционирование других рядов является материалом того ряда, который установлен как автономный или с позиции которого производится оценка. «Таким образом мы элиминируем из определения художественного творчества понятие объекта и средства выражения ... и, наконец, понятие творческой личности» (с. 35).

[319] В ранних статьях «Державин» (1914), «Карамзин» (1916), «Письма Тютчева» (1916) Эйхенбаум утверждает (так же как ранний, ориентированный на немецкий романтизм Жирмунский), что любая эстетика должна опираться на онтологию (Эйхенбаум. Сквозь литературу, с. 51–52) и это обеспечит ей философскую базу. Однако в 1916 году происходит поворот, обозначившийся уже в отклонении Эйхенбаумом любой каузально-генетической герменевтики (с. 5), поскольку она исходит из дедуцируемой эстетической нормы и тем самым предрешает метод и его научный объект. Тем не менее в этой ранней фазе Эйхенбаум еще придерживается достаточно обычного интуитивизма, соотносимого с «художественным знанием», которое, однако, — иначе, чем у Жир-

Первоначальный взгляд Эйхенбаума, согласно которому стиль — «не просто техника», а выражение того самого художественного знания, происходящего из интуиции целостного бытия, переходит примерно в 1918 году в свою противоположность — в утверждение полной автономии «внешнего приема» от моральных или мировоззренческих мотивов. В этом духе Эйхенбаум интерпретирует в своей работе «О Льве Толстом» (Сквозь литературу, с. 62) понимавшиеся до того лишь в мировоззренческом плане «кризисы» в творчестве Толстого как смену одной группы приемов, исчерпавших себя (автоматизированных), другой группой, представляющейся еще не привычной. Еще более ясно эта антиидеологическая или а-идеологическая позиция[320] проявляется в его интерпретации «Шинели», в которой знаменитая, постоянно приводимая как свидетельство социальной позиции Гоголя «гуманность» обнажается как стилистический прием. Шкловский в своей полемике с Белым как художником и антропософом (Пять человек знакомых) определяет классические позиции Ф 1 по поводу соотношения идеологии или мировоззрения и искусства следующим образом:

«"Художественное мировоззрение" писателя приводит его к известной философской системе. Система эта помогает ему создать новую форму. Форма эта начинает существовать вне первоначальной мотивировки и после того, как писатель отходит от данного философского построения ... Философское мировоззрение у писателя — это его рабочая гипотеза. Писатель весь в своем ремесле. Когда вне-лежащая идеология, не подкрепленная техническими предпосылками мастерства, вторгается в писательскую область, то художественного произведения не получается» (с. 4–5).

Поскольку, по Шкловскому, искусство функционально и генетически не может быть связано с другим (внехудожественным) рядом («произведение искусства — плохой аккомпаниатор», с. 8), оно и не может быть каузально выведено из него.

Восстание — прежде всего раннего — формализма против «порабощения слова мировоззренческими целями» (Эйхенбаум. Литература, с. 90-) было направлено как против социологизма традиции Белинского, так и против современного ему вульгарного марксизма 10–20-х гг.[321]

Возникающее таким образом дистанцированное отношение автора к материалу или сведенным до уровня материала идейным факторам, эта редукция философского и политического значения в поэзии к одной только «теме» демонстрирует и связанный по большей части с этой дистанцией остраняющий эпатизм эстетического имманентизма (Шкловский. Литература и кинематограф, с. 57–58): «Философия и политическая мысль должны быть здесь осознаны как темы, и, конечно, функция их в лирике совсем

мунского, — не связано с «жизненным чувством» определенной эпохи (Жирмунский. Немецкий романтизм и современная мистика), а определяется конкретным анализом произведения.

320 О формалистском антигенетизме ср. Broekman. Strukturalismus, S. 22-; Тынянов. Архаисты и новаторы, с. 368–369; Шкловский. Литература и кинематограф, с. 57–58.

321 Шкловский (Пять человек знакомых, с. 8) выделяет из поэтики Белого антропософскую мотивацию, отделяя ее от имманентной «мотивировки», причем это выделение — по его мнению — осуществляется в ходе конструкции самого произведения: полученный поначалу из внехудожественной сферы «импульс» постепенно становится чистым «поводом», который в творческом процессе «художественно осмысливается» (с. 25), как это подробно разобрано Шкловским на примере творческой истории «Войны и мира» Толстого (Шкловский. Материал и стиль в романе Толстого «Война и мир»).

иная, нежели в прозе. Нет темы вне стиха, так же нет образа вне лекции» (Тынянов. Архаисты и новаторы, с. 368).

Формалистский антипсихологизм[322] в области порождающей эстетики (т. е. элиминация автора как биографической, экзистенциальной личности) не следует смешивать с вполне психологической ориентацией формалистской эстетики восприятия. Феноменологический (ср. Энгельгардт. Формальный метод в истории литературы, с. 19: о «преодолении психологизма» у Гуссерля), как и общий феноменалистский, антипсихологизм мог также сыграть свою роль в паре с демонстративным антипсихологизмом футуристов. Футуристы трансформировали программный отход от биографически идентифицируемого «лирического Я» поэта романтического типа в эпатажный прием провоцирующей саморепрезентации через самоумаление, которая получила в позднем лефовском футуризме мотивацию — или ремотивацию — в программе «коллективного творчества»[323].

Формалистский антипсихологизм направлен прежде всего против выведения «конструктивности» из факторов психологии творчества — как это делали в сильно популяризированной форме главным образом потебнянцы. С подобных позиций «психологии творчества» произведение искусства превращается в документацию биографических данных, занимающих центр историко-литературной деятельности, — достаточно напомнить о почти исключительно биографическом изучении Пушкина[324]. Радикальное отрицание биографизма в литературоведении связано с (редукционистским) представлением о человеке, для которого индивидуум — вторичный, случайный феномен и действия этого феномена определяются системным давлением существующего порядка одного из рядов. Это элиминирование «психологии сознания творческого субъекта» (Broekman.

---

[322] *Формалистский антипсихологизм направлен прежде всего против «психологической школы» в литературной критике, представленной многочисленными эпигонами Потебни — и прежде всего Овсянико-Куликовским,* который все внимание сосредоточил на психологии творчества («поэтика как психология творчества»), способствуя тем самым безудержному психологизму. Влиятельной в этой школе была, в частности, «Психология» Гербарта, вышедшая в русском переводе в Петербурге в 1895 году. Ср. также русский перевод: Мюллер-Фрейенфельс. Поэтика. Харьков, 1921. Достаточно неинтересная полемика А. Г. Горнфельда против ОПОЯЗа (в кн.: Пути творчества, Предисловие) образует эквивалент совершенно некритического отношения Шкловского к Потебне. Шкловский в своей работе «Потебня» выступил главным образом против выходивших под редакцией Б. А. Лезина сборников «Вопросы теории и психологии творчества».

[323] Эта антибиографическая установка реализовалась в излюбленной среди футуристов и «Серапионовых братьев» форме «мини-биографий», ср. «Я сам» Маяковского (1922/1928), где в крайней форме обнажено «отсутствие интереса» к психологически-биографическим фактам: «Тема: Я — поэт. Этим и интересен. Об этом и пишу. Об остальном — только, если это отстоялось словом ...» (Маяковский, 1, с. 9).

[324] По этой же причине формалисты отвергали психоаналитическую герменевтику, ср., например, у Шкловского (Пять человек знакомых, с. 15): «Не нужно увлекаться биографией художника, он пишет, а потом ищет мотивировок. Меньше всего нужно увлекаться психологизмом. Психо-анализ атомизирует душевные травмы одного человека, а один человек не нужен, пишет время, пишет школа — коллектив».

Strukturalismus, S. 8-, 54-) придает «объективным закономерностям» рядов автономную динамику, единственная опорная точка которой — в постоянной потребности обновления первичных актов восприятия. Из этого следует, что автор не является человеком, выдумавшим произведение, он не его создатель, он тот, кто его обнаружил, реорганизовал и дезорганизовал, осуществил остранение, в самом общем виде насильственно обнажил и разложил на составляющие закономерности действующей в данное время позитивной нормы. Очевидно, что сведение творческого акта к первичным приемам — так же как и сведение акта восприятия к первичным эффектам — не оставляет места для индивидуально-психологических факторов, поскольку на этом первичном уровне действуют только интерсубъектные закономерности.

Эйхенбаум во введении к своему исследованию «Молодой Толстой» формулирует формалистский антибиографизм и антипсихологизм столь же однозначно, сколь и радикально:

«Художественное творчество ... сверх-психологично, оно выходит из ряда обыкновенных душевных явлений и характеризуется преодолением душевной эмпирики. В этом смысле душевное, как нечто пассивное, данное, необходимо отличать от духовного, личное — от индивидуального.

Всякое оформление своей душевной жизни, выражающееся в слове, есть уже акт духовный, содержание которого сильно отличается от непосредственно-пережитого. Душевная жизнь подводится здесь уже под общие представления о формах ее проявления, подчиняется некоторому замыслу, часто связанному с традиционными формами, и тем самым неизбежно принимает вид условный, не совпадающий с ее действительным, вне-словесным, непосредственным содержанием ... в результате чего душевная жизнь неизбежно подвергается некоторому искажению и стилизации» (с. 11).

Эйхенбаум анализирует дневники молодого Толстого не как биографический материал, симптоматический текст скрытых психических связей, а как материал, уже прошедший эстетическую трансформацию и не имеющий автономного значения за пределами внешней, «всегда условной» рамки (с. 12)[325].

Происходящее из эстетики авангарда радикальное противопоставление «самовитости/самоценности» искусства (Якубинский. — Поэтика, 1919, с. 12–13) и утилитарной, эмпирико-логической прагматики Энгельгардт выражает в позитивной формулировке как оппозицию «самозначимости» и «инозначимости» — интранзитивности и транзитивности (с. 40–50).

Однако на уровне текста, артефакта различие между этими двумя свойствами можно только постулировать — но не доказать или верифицировать: для этого требуются критерии, которые находятся на уровне восприятия (Ф 1) и уровне сознания (философски фундированного эстетического имманентизма в духе Энгельгардта). Для Ф 1 критерии эстетики текста, эстетики творчества и

[325] Эйхенбаум (Молодой Толстой, с. 29–30) рассматривает «формы и приемы самонаблюдения» в дневниках молодого Толстого как предвосхищение той перспективной техники, которая в последующем в более отточенном виде проявится в рассказах и романах: уже в дневниках (не задумывавшихся как художественные произведения) мы имеем дело с «условными формами», а не с отражением «действительной картины душевной жизни»!

эстетики восприятия еще сосуществуют, поскольку он исходит из тавтологической предпосылки их методологического тождества и соотнесенности[326].

Таким образом, «установка» — не просто категория восприятия произведения искусства, она имеет конституирующий характер и для его создания и его конструкции: специфическая эстетическая установка, оценивая (или переоценивая), преобразует данную транзитивность прагматических контекстов в созданную интранзитивность, имманентность которой уже сама по себе представляет собой как причину, так и следствие первичного, деконтекстуализирующего акта остранения. Инструментами этого акта являются «приемы», объектом же все, что может считаться «материалом».

2. От статического дуализма формы и содержания к динамической концепции «прием — материал»

Очевидно, что в рамках формалистского антиэссенциализма статическая субстанциальная дефиниция классической дихотомии форма/содержание оказалась невозможной[327]. Формалистская критика схемы, построенной на форме и содержании, была направлена не только против сознательно упрощенной в целях полемики противостоящей позиции символизма, но и вообще против общепринятого понимания формы как «оболочки», а содержания как «ядра», причем «оболочке» отводится при этом лишь атрибутивная, вспомогательная роль. Борьба с символистской эстетикой только на поверхности представлялась направленной против этой дихотомии: суть полемики была связана с символистским представлением о выразительной функции художественных средств, которое предполагает исходную точку и эквивалент выражаемого, выходящие за пределы художественной структуры. Формалисты справедливо указывали, что они подвергают сомнению не только изолированные элементы содержания в качестве объектов интерпретации или эстетического восприятия, но и изолированные элементы формы как таковые. Тем самым были поставлены под вопрос древняя в своих истоках и превратившаяся в эпоху классицизма в за-

---

[326] «Эстетическая установка» произведения искусства — следствие специфического «эстетического созерцания», которое может эстетизировать любой объект (Энгельгардт. Формальный метод в истории литературы, с. 43-; Художественная форма: Сб. ст., с. 11-, где Жинкин, следуя идеалистической эстетике переживания Т. Липпса, формулирует: «Эстетическое не есть предикат предмета, а предикат созерцающего Я...» Ср. русский перевод книги Липпса: Философия в систематическом изложении. Эстетика. СПб., 1909). Таким же «тавтологическим» понятием является и излюбленный формалистами термин «условность», означающий, собственно говоря, установленную, конвенциональную «обусловленность» текста эстетической системой эпохи. Ср. в связи с этим: Успенский Б. А. О семиотике искусства; Успенский; Лотман. Установка. — Философская энциклопедия. М., 1970, т. 5, с. 287–288.

[327] О дуализме формы и содержания см. библиографические данные в изд.: Новейшая русская литература, 43-; Литературная энциклопедия: Словарь лит. терминов, II, с. 1034–1035; Евлахов. Введение в философию художественного творчества; Аскольдов. Форма и содержание в искусстве слова; Оксенов. «Форма» и «содержание».

коснелую доктрину дихотомия формы и содержания, равно как и ее не менее древнее философское обоснование (Энгельгардт. Формальный метод в истории литературы, 11/12). Однако в той степени, в какой формалисты динамизировали «форму» в качестве активно-трансформирующего принципа, они редуцировали понятие «содержания», превращая его в статичный, пассивный объект воздействия принципа формы, т.е. того набора «приемов», сумма которых и составляет само произведение искусства.

Формалистское понятие формы отнюдь не однозначно: в противостоянии представителям дуализма формы и содержания оно действует в качестве негативной категории, при защите собственных позиций от представителей сведения искусства только к его тематическому содержанию оно выполняет роль полемической категории, причем, естественно, определение формы оказывается сильно огрубленным, более того, порой приходящим в противоречие с принципами формализма[328].

Правда, полемически упрощенное или несобственное, «в кавычках», употребление этого термина в большинстве случаев можно отличить от негативного понятия формы; и все же остается некоторая смущающая неясность, которой охотно пользуется прежде всего Шкловский, чтобы акцентуировать ту или иную часть спектра понятия в зависимости от конкретной необходимости, т.е. употребляя понятие формы то в тривиальном смысле как «внешнее проявление», то как синоним конструкции, композиции, построения, приема, «гештальта», абстрактного и т.д. Этому противостоит формалистское представление о «содержательности формы», которое совершенно конкретно является выражением принципа конструктивной реализации; в этом смысле имеющим обязательную силу для понимания формы в Ф 1 оказывается и высказывание Жирмунского: «*Если под* формальным разуметь эстетическое, в искусстве все факты содержания становятся тоже явлением формы» (Задачи поэтики, с. 142). Сильные реляционистские черты понятие формы принимает в тех случаях, когда оно — прежде всего у Шкловского — являет, будучи «чистой формой», «расположение» материала. В наиболее крайней форме это понимание Шкловский демонстрирует в своей работе о Розанове:

«Художественное произведение имеет душу как строй, как геометрическое отношение масс. Подбор матерьяла для художественного произведения совершается тоже по формальным признакам ...» (Шкловский. Теория прозы, с. 164).

---

[328] Характерное употребление понятия формы с полемически-популяризирующей целью можно найти у Шкловского, «Сентиментальное путешествие», с. 327- («Новые формы в искусстве создаются путем канонизации форм низкого искусства ... Все — мотивировка форм»).
См. также Schmid. Formästhetische Inhaltsauffassungen im slavischen Funktionalismus, S. 320- (о «латентных» представлениях о содержании у русских формалистов (с. 328-), и о снятии дуализма формы и содержания с помощью идеалистического понятия «эстетический объект»); J. van der Eng. Прием: центральный фактор семантического построения повествовательного текста.

«Литературное произведение есть чистая форма ... Она есть не вещь, не материал, а отношение материалов и как всякое отношение и это отношение нулевого измерения» (Шкловский. Тема, образ и сюжет Розанова, с. 197–199).

«Чистая форма» значит здесь то же, что «композиция»[329] в музыке (Шкловский прямо ссылается на музыковедческие работы Ханслика, оказавшие определенное влияние на ранний формализм) и, кроме того, явно обладает сходством с неокантианским понятием формы[330], как оно выражено, например, Фолькельтом в его эстетике, которая

---

[329] Шкловский знал русский перевод работы Ханслика (О музыкально-прекрасном. М., 1895), но опирался и на архитектоническое понятие композиции или конструкции (ср. Новейшая русская литература, 25- и Русаков С. Т. Архитектоника и композиция литературного произведения. Томск, 1926), прежде всего на Hildebrand. Das Problem der Form in der bildenden Kunst. В целом о влиянии западного искусствоведческого «формализма» на русский см. Ефимов. Формализм в русском литературоведении, с. 59-, Медведев. Формальный метод в литературоведении, с. 63- (подчеркивает влияние эстетики Р. Гамана, вышедшей в 1913 г. в Москве на русском языке, а также влияние Воррингера, Гаузенштейна, Вёльфлина, Гильдебранда, Фидлера и др.); Энгельгардт. Формальный метод в истории литературы, с. 45 (указывает на идеалистическую эстетику Б. Кроче, вышедшую в 1920 г. в Москве в русском переводе; на «Систему эстетики» Фолькельта и на русское издание «Эстетики» Й. Кона в Москве в 1921 г.). В сборнике «Задачи и методы изучения искусств» (Пг., 1924) Б. Л. Богаевский в статье «Задачи искусствознания» приводит длинный список немецких искусствоведов и философов, чье влияние в России было ощутимым. Сюда же относится и восприятие в России «Zeitschrift für allgemeine Kunstwissenschaft» Дессуара; о влиянии немецкого искусствознания в России см. Шор Р. О. Формальный метод на Западе; Сидоров А. С. Очерк литературы по искусствоведению 1915–1919 (указывает прежде всего на русские подходы к общей эстетике, на работы Германова, на Лало К. Введение в эстетику; Д. И. Шмита и др.); Шпет Г. Проблемы современной эстетики (полемика в первую очередь с антипсихологистским поворотом в эстетике Утица). Жирмунский был, без сомнения, одним из лучших русских знатоков и проводников немецкого искусствознания: тем не менее часто переоцениваемое влияние О. Вальцеля на русский формализм было довольно ограниченным. Соответствия между эстетикой Вальцеля и формальным методом являются по большей части поверхностными — как, например, банальное различение формы и тематического содержания в «Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters» Вальцеля, S. 144-. Феноменологическое понятие переживания, являющееся для Вальцеля всегда исходным, полностью отсутствует в русском формализме, ориентация которого была аналитической, а не холистической (ср. по этому поводу Walzel, S. 18- и 26).

[330] Еще в начале 20-х гг. формалисты на заседании Вольной философской ассоциации, посвященном ОПОЯЗу, постулировали произведение искусства как «чистую форму»: «оно есть не вещь, не материал, а отношение материалов» (цит по: Багрий. Формальный метод в литературе, с. 6). — Как раз в вопросе об отношениях между (нео)кантианством (в эстетике) и формализмом опасность перегрузить интерпретацию Ф 1 философией стоит особенно остро. То же относится и к постоянно выдвигаемому упреку формалистов в идеализме (обобщенное изложение этих упреков с марксистско-догматических позиций см. в: Григорьев. Форма и содержание литературно-художественного произведения, с. 20-), упреку, который основывается на широко распространенном отождествлении «философско-эстетического формализма» с литературоведческим формализмом. Даже поверхностного знакомства с тем и другим «формализмом» достаточно, чтобы безосновательность такого отождествления стала очевидной, ведь в Ф 1 отсутствуют всякое онтологическое основание и эстетическое учение о ценностях,

была переведена и на русский язык (Современные вопросы эстетики, 1900, с. 73-).

Корни формалистского понятия «приема»[331] разветвлены широко и уходят глубоко в историю изучения искусства: уже К. Леонтьев в своей работе о Толстом определяет прием в общем виде вполне в формалистском духе как тот организующий элемент, который проявляется не в том, что заключено в произведении искусства, а в том, как оно создано[332].

Очень близко к формалистскому пониманию подходит проведенное Белым в «Символизме» (134-) различение материала и приема, при этом приемы обеспечивают художественное «расположение материалов» и, тем самым, «переработку» внеэстетических фактов, поскольку искусство «может соответствовать полноте действительности лишь через ее схематизацию» (147- и 223-). Правда, уже упоминавшееся отождествление формы и «ряда технических приемов» (225) у Белого определено находящимся выше искусства, метафизическим порядком (религией) и отличается в этом от техницистского

основополагающие для любой идеалистической эстетики. Формалистский реляционизм основывается на психологии восприятия — философский же реляционизм является скорее «пропорционализмом», опирающимся на онтологически обоснованное учение о гармонии, глубоко чуждое Ф 1. Единственная достойная обсуждения параллель между Ф 1 и кантианской эстетикой заключается в определении самого понятия формы, которое у Канта (как и в Ф 1/Ф 2) выступает в качестве трансформирующего принципа (ср. Grebe. Die Form des Erkennens, S. 45: «... Эти формы, «чистые формы созерцания», изменяют материал ... В соответствии с категориями лишь разум создает из наличного материала объекты ...»). Заложенное в формализме — развитое прежде всего под влиянием философии искусства Бродера Кристиансена — различение между «эстетическим объектом» и материально-вещной данностью артефакта ведет свои истоки от этой неокантианской категориальной детерминации объекта и редукции научного или философского объекта к «формальным законам» (так прежде всего в Марбургской школе, у Й. Фолькельта, Г. Зиммеля, Г. Когена, П. Наторпа, Г. Рикерта, Э. Кассирера и др.). Параллели с неокантианским идеализмом заканчиваются там, где он трактует познание как исключительно конститутивное «создание объекта» за пределами автономной структурированности объекта и тем самым исключает из рассмотрения (первичные) ощущения (вызываемые артефактом). — Существенно также расхождение между идеалистической и формалистской «автономизацией искусства»: автономия искусства у Канта и Шиллера основана на метафизической самостоятельности эстетических ценностей, у формалистов же она базируется на «физических» закономерностях и психологических условиях (ср. об этом Bürger. Theorie der Avantgarde).

[331] О различении приема и материала у формалистов ср. Ефимов. Формализм в русском литературоведении, с. 68-; Медведев. Формальный метод в литературоведении, с. 111; Энгельгардт. Формальный метод в истории литературы, с. 84-; Григорьев. Форма и содержание, с. 20-; Он же. Проблема приема в психологической поэтике, 1926, 1, с. 22–23; Он же. Понятие материала и приема в теории литературы; Striedter. — Texte, I, S. XXI-; Ambrogio, p. 21–22; Broekman, S. 49–50; Erlich, S. 57–60.

[332] Леонтьев. О романах графа Л. Н. Толстого — анализ, стиль и веяние: «В литературно-художественных произведениях существует нечто почти бессознательное, или вовсе бессознательное, которое с поразительной ясностью выражается именно во внешних приемах, в общем течении речи, в ее ритме, в выборе самих слов ... Для меня тут важно не то, о чем пишет граф Толстой, а то, как он пишет». Это определение цитирует также Эйхенбаум в своей работе «Лев Толстой» (1919), в кн. «Сквозь литературу», с. 65-.

редукционизма кубофутуристского определения приема как «ремесленного[333] умения», как «технического средства», как способа действия.

Но к семантическому ореолу этого понятия принадлежит живо ощущающийся именно в футуризме и раннем формализме аспект игры, эстрадности, присущих цирку и варьете моментов появления художника перед публикой, использующего специфический репертуар трюков, уловок и приемов, чтобы «обмануть» публику, держать ее в напряжении и приводить в изумление[334]. Особенно Шкловскому было близко такое понимание произведения искусства как «механизма» технических устройств, которые сознательно направлены на создание точно рассчитанного эффекта, подобно аттракциону (в духе теории «аттракционов» Эйзенштейна, см. далее). С этой точки зрения для формалистов оказывается возможным «вычислить» эстетичность приема непосредственно по производимому им (первичному) эффекту остранения, его аттракционности. Эта возможность рассчитать эффект приема непосредственно связана с формалистским представлением о «сделанности» произведений искусства и производной от нее задачи интерпретатора или литературоведа проанализировать то, каким образом создан артефакт, какова техника его функционирования[335].

Этот «конструктивистский» аспект формалистского анализа артефакта проявляется и в часто используемом, особенно Шкловским, сравнении произведения искусства (и его «функционирования») с автомобилем[336] — сравнение, при ближайшем рассмотрении раскрывающее всю проблематичность редукционистской модели Ф 1, которая вполне в состоянии объяснить, из каких деталей состоит мотор («расположение материалов») и как он функционирует — однако не учитывает поступающий извне энергоноситель (масло, бензин), приводящий автомобиль в движение, как не учитывает и водителя, который придает ему определенное направление. Более подходящим в этом случае было бы сравнение эстетической машины «приемов» с perpetuum mobile замкнутого энергетического цикла.

Это технологически-ремесленное представление о произведении искусства как «сумме приемов», которое было осмеяно противниками формалистов как «инженеризм в искусстве» (Ефимов. Формализм в русском литературоведении, с. 54, 61-), также предполагает отождествление научного и эстетического объекта, поскольку формалисты (сначала) постулировали изучение приемов как исключительную задачу литературоведения (Якобсон. Новейшая русская поэ-

---

333 Ср. об этом Jameson, p. 81-, который говорит о «ностальгии» Шкловского «по старой ремесленной культуре», о сдвиге от онтологии к технике.

334 К ауре этого понятия принадлежит также и понятие «трюка», которым владеет, например, актер — или автор детективных и сентиментальных романов.

335 Сюда же относятся и столь любимые формалистами (эпатирующие) заглавия: «Как сделана "Шинель" ...», «Как сделан "Дон-Кихот" ...» и т. д. Здесь уже остается всего лишь маленький шаг до настоящего ремесленного обучения — ср. Шкловский. Техника писательского ремесла; Он же. Как писать сценарии. Эта литературно-педагогическая деятельность прямо связана с лефовским стремлением к профессионализму. Ср. также Шенгели. Как писать статьи, стихи и рассказы; Он же. Школа писателя; Ефимов. Формализм в русском литературоведении, с. 54–55.

336 О метафорике автомобиля: Шкловский. Zoo, или Письма не о любви, с. 47-.

зия, с. 31- и мн. др.)[337] и одновременно сводили само искусство к конституирующему его приему («искусство как прием»). Само собой разумеется, что в рамках редукционистской модели любой «прием», классифицируемый как поэтический, eo ipso должен быть охарактеризован как прием остранения, поскольку «поэтичность» в широком смысле была тождественна с широким толкованием «остраненности».

Это техническое понимание приема как предмета поэтики основано на гораздо более широком понимании «приемов» как средств трансформации, осуществляющих «переработку» внеэстетического материала, «темы» (Понятие материала 1) в эстетический имманентный произведению искусства материал (Понятие материала 2): «Процесс художественного творчества выразится в оформлении (преобразовании) эстетически безразличного в самом себе вещного ряда (объекта творчества) в эстетически значимое (художественное произведение)» (Энгельгардт. Формальный метод в истории литературы, с. 35).

В этом смысле первично-деконтекстуализирующая задача приемов совпадает с задачей первичного остранения, заключащегося в принципиальном отделении, изоляции, вычленении эстетического из неэстетического. Эстетически-конститутивный акт «переработки» трансформирует «вещно-определенный ряд» (Энгельгардт. Формальный метод в истории литературы, с. 37), «до-эстетическую значимость» (там же) в эстетический материал (Материал 2), отличительные качественные характеристики которого в сравнении с Материалом 1 являются исходной точкой первичных эффектов остранения. Одновременно этот трансформированный Материал 2 претендует на то, чтобы обладать той же вещной конкретностью, какая приписывается Материалу 1 в прагматическом контексте, и тем самым во второй раз осуществляет остранение своего отношения к «реальным фактам».

Энгельгардт был единственным, кто в 20-е годы распознал это двойственное значение понятия материала у формалистов и растолковал его (с. 78): если «прием» как «специфическая целесообразная деятельность» прилагается к еще не оформленному «объекту творчества» (Материал 1), он обладает иным значением, чем когда «прием» анализируется как уже оформленный, значимый элемент в рамках конкретного произведения искусства. Определение понятия приема должно поэтому исходить из определения понятия материала (Ефимов. Формализм в русском литературоведении, с. 34–35; Медведев. Формальный метод в литературоведении, с. 152–153), причем Материалу 1 («бытовой, психологический, исторический материал») соответствует на первично-конституирующей ступени Прием 1 («переработка, оформление» и т. п.), а на вторично-конструктивной ступени Материалу 2 (уже оформленным, самоценным словесным рядам или другим стилистическим или конструктивным элементам) соответствует Прием 2 или система приемов, имманентно структурирующих текст.

---

[337] Ср. Эйхенбаум. Молодой Толстой, с. 8 (предмет литературоведческого анализа — «система стилистических и композиционных приемов»); Жирмунский. Задачи поэтики, с. 141-; Винокур. Поэтика. Лингвистика. Социология; Брик. Формальный метод; Ярхо. Границы научного литературоведения, с. 47–48.

«Материал не пассивен — у него есть свои законы, своя жизнь, своя истина, которую художник должен открыть, чтобы научиться им обладать» (Эйхенбаум. Сквозь литературу, с. 9)

Было бы также уместно, дифференцировать и достаточно глобальное понятие Материала 1, различив объективные, психологические, социальные, исторические и др. факты — и материальные, фонетические, гаптические и др. свойства материала, свойства, которые в терминологии футуризма/формализма составляют «фактуру» произведения искусства.

В этом смысле понятие «материала» поэзии может быть сравнено с субстанцией, «сырьем» изобразительного искусства, которое также находится в определенных, твердо установленных отношениях к системе «приемов» — более того, отчасти ее определяет.

Шкловский анализировал эту активную детерминацию системы «приемов» материалом не столько со стороны «субстанции», сколько со стороны контекстного значения материала, который автор извлекает из исторических, биографических, психологических и других источников, трансформируя его в Материал 2 своего произведения: эта трансформация всегда вместе с тем является деформацией Материала 1, правда, деформацией уже не только первичной, но в какой-то мере предопределенной свойствами Материала 1, деформацией направленной, тенденциозной. Шкловский сделал этот процесс переоценивающей трансформации историко-биографического фактического материала главным предметом своего анализа «Войны и мира» («Материал и стиль в романе Толстого "Война и мир"»).

Шкловский использует в своем анализе достаточно прозрачный метод вычитания: он сопоставляет (использованный Толстым) исторический материал с тем материалом, который Толстой действительно включил в свой роман и дал ему переоценку, т. е. он как бы вычитает из Материала 1 (= «самостоятельного исторического факта общекультурного значения» — Энгельгардт. Формальный метод в истории литературы, с. 84) Материал 2 и из полученной качественной разницы делает выводы относительно осуществленных с помощью системы приемов остраняющих процессов.

Шкловский идет еще на шаг дальше: для него «внешний мир» не может быть поставлен на одну ступень (сравнения) с «содержанием» картины или произведения искусства вообще, он дает лишь «повод» опредмеченных подобным образом, обнаженных приемов (Литература и кинематограф, с. 5): «Для художника внешний мир — не содержание картин, а материал для картины» (с. 5). «...Но мир нужен художнику для картины. Картины же вовсе не окна в другой мир — это вещи» (с. 8).

Чем более сильно и абсолютно проявляется трансформирующая функция Приема 1, тем более пассивной оказывается роль Материала 1 — концепция, непосредственно выведенная из эстетических предпосылок кубофутуристической теории монтажа: Монтаж 1 также состоит в деконтекстуализации и рекомбинации реальных объектов, имманентная структура и функция которых в изначальном контексте представляют лишь весьма поверхностный интерес. Такая демонстрация пассивного материала, не преобразованного с помощью

имманентной произведению искусства системы приемов в материал второй степени, имеет либо чисто пародийный, либо целенаправленно «антиэстетический» характер («антихудожественное впечатление» — Энгельгардт, с. 82), всегда доминирующий в тех случаях, когда в рамках произведения искусства субстанциально внеэстетические факты одним только актом их эстетической презентации представляются в качестве фактов эстетических, или наоборот, когда уже трансформированные факты (Материал 2 — например, поэтический язык) ставятся на одну ступень с реальными фактами и их конкретной вещественностью (Материал 2 как Материал 1[338]).

Последовательное развитие формального метода от редукции к первично-конституирующему уровню, к структурной и коммуникативной дифференциации отношения «прием/материал» предполагало активизацию понятия материала: иными словами, это означало обращение формалистов к детальному анализу валентности, контекстной функции внеэстетического материала (Материал 1) с использованием точных методов частных наук (лингвистика, социология, психология и др.), а также обращение к проблемам эстетического восприятия, выходящего за пределы первичной реакции на остраняющие импульсы-раздражители[339].

В ходе дальнейшего развития методики формализма (Ф 2/ Ф 3) принципиально «деформирующие силы художественной формы» (Шкловский. Материал и стиль ..., с. 37) функционально сочленяются с имманентной произведению системой остраняющей перспективы (героя, рассказчика) и трансцендентной произведению системой остраняющей позиции реального, исторического автора. Для Ф 1 в первую очередь надо было доказать, что Материал 2 повествовательного произведения, картины и т. д. не может быть помещен в качестве симптома или документа на один уровень с Материалом 1. Непосредственно из этой дифференциации в Ф 2 в рамках теории повествования развивается принципиальное различение фабулы (= расположение согласно Материалу 1) и сюжета (= расположение согласно Материалу 2) и следующее из этого пред-

338 Этот второй случай имеет в виду Шкловский, когда называет — в духе футуристического «вещизма» — картины и тексты «вещами» или «делами»: понятия, в значительной мере замещающие в работах формалистов термин «произведение искусства»! Обсужденная Энгельгардтом (Формальный метод в истории литературы, с. 80–81) проблема «внеэстетического» в рамках произведения искусства находится в комплементарном отношении к проблеме эстетического в рамках внеэстетической действительности: оба случая были проработаны в объектном искусстве футуристов (коллажи, хеппенинги и т. п.), поскольку они порождаются одним и тем же принципом контраста.

339 В этом смысле Энгельгардт говорит о специфическом «сопротивлении», которое материал оказывает «имманентному развитию системы приемов» (Формальный метод в истории литературы, с. 85). Энгельгардт ссылается при этом на Г. Г. Шпета (Эстетические фрагменты, II, с. 8–9) и феноменологическое положение, согласно которому объективно данное может быть показано лишь в «опыте» или «переживании» — но не поддается дальнейшему аналитическому разложению, что также верно и для соединения «прием + материал» в объективном произведении искусства, данном как «реальный факт sui generis».

ставление, что между ними происходит многослойный остраняющий процесс деформации повествовательной перспективы — или, вернее, функциональной переоценки. Шкловский в явном виде определяет этот процесс как «остранение» (Материал и стиль ..., с. 185, 221).

Вторая интерпретация Материала 2 как «вещно-определенной словесной структуры» находится в непосредственной связи с определением поэтического языка под знаком заумности. Поэтическое употребление слов отличается от обиходного именно тем, что в поэтическом тексте слово как материал (в равной степени и фонетический, и семантический) подвергается актуализации и динамизации: «Вся работа поэтических школ сводится к накоплению и выявлению новых приемов расположения и обработки словесных материалов ...» (Шкловский. Искусство как прием, с. 6).

«... поэзия есть оформление самоценного, самовитого слова. Поэзия есть речь в ее эстетической функции» (Якобсон. Новейшая русская поэзия, с. 31).

В то время как близкие «звуко-зауми» высказывания скорее подчеркивают физический материальный характер поэтического слова (Эйхенбаум. Сквозь литературу, с. 11), то более сложной теории реализации соответствует дифференцированное представление о материале, включающее в себя все семантические, этимологические, лексические и иные факторы. Резкая, носившая ярко выраженный полемический характер дискуссия в связи с предложенной Жирмунским формулой «слово — материал поэзии» (Задачи поэтики, с. 153–154[340]) была вызвана отождествлением материала и материи (в формалистском смысле), звукового субстрата и семантических качеств — «нивелировкой понятий», происшедшей не без вины Жирмунского (а также и других формалистов). То же касается понятия «ощутимости» материала в эстетическом восприятии, которое может быть ориентировано как на чувственную «ощутимость» материальных факторов, так и на отрефлектированную «ощутимость» приемов, конструкции и ее «обнажения»[341].

Однако в рамках редукционистской модели Ф 1 может быть реконструирована еще одна, третья, интерпретация материала, тесно связанная с теорией пародии или стилизации (ср. ниже, Ф 2): с этой точки зрения в пародии прием пародированного текста становится материалом пародирующего текста, система приемов которого служит для того, чтобы обнажить пародируемые приемы как материал, обнажая одновременно и условность интертекстуальной эстетической имманентности. Когда (пародийно) цитирующий текст одновременно включает

---

340 О взгляде на слово как «материал поэтического языка» см. Жирмунский. Поэзия как искусство слова, с. 3; Балухатый. Проблема слова и литературные школы, с. 161–164; Эйхенбаум. Сквозь литературу, с. 11–12 и 46; Якобсон. Новейшая русская поэзия, с. 63; Якубинский. По поводу книги Жирмунского «Композиция лирических стихотворений».

341 Тезис о «слове-материале» был поддержан прежде всего представителями «лингвистической стилистики»; Энгельгардт (Формальный метод в истории литературы, с. 79–80) отрицает различение Материала 1 и Материала 2 на уровне целостного переживания произведения искусства, когда все факторы материала без остатка оказываются эстетически трансформированными. Дихотомия «прием/материал» — как и заумность — является только рабочей гипотезой, верной лишь для конструкта артефакта, т. е. как «методологическая установка» (с. 84).

в себя цитируемый текст в качестве Материала 2 и в то же время указывает на него как на Материал 1 (т.е. на «чужой» текст), он делает отношение «прием/материал» подверженным рефлексии, «ощутимым».

3. «Мотивировка/мотивация» и ее обнажение

«Мотивировка» и «обнажение»[342] — ключевые понятия формалистской теории остранения. Методологическая реконструкция их приложения должна также — как и в случае понятий «прием» и «материал» — различать их конститутивно-первичную и конструктивно-вторичную функцию: в широком смысле художественная «мотивировка» является продуктом того первично-трансформирующего акта остранения (Прием 1), который изымает материал из привычного прагматического контекста его эмпирико-каузальной детерминации, его социологической, психологической, идеологической «мотивации»[343], деконтекстуализирует и при этом деформируя остраняет. «Мотивировка» первично демотивирует внехудожественную «мотивацию» и обнажает тем самым несовпадение между «правдоподобием» эмпирических структур и автономностью эстетических структур (Обнажение 1). Мотивировка 2, напротив, репрезентирует ту имманентную произведению каузальную структуру, которая возникает из системы приемов (Прием 2), из композиции произведения. Ясно, что это сложное понятие Мотивировка 2 заработало лишь в рамках Ф 2, т.е. функциональной теории композиции и сюжета, поскольку оно предполагает синтагматически-последовательную концепцию произведения искусства, а также наметки конструктивной перспективы, только на основе которой и возможно определение сдвигов и взаимных обнажений (Обнажение 2) различных уровней «мотивировки».

В редукционистской модели Ф 1, естественно, доминирует концепция Мотивировки/Обнажения 1, которая с позиции внехудожественного, прагматического порядка мотивации должна представляться чистым «поводом», псевдокаузальным «оправданием» конституирующего и конструктивного применения приемов. В этом смысле ранние формалисты любят использовать понятие Мотивировка 1 как синоним понятий «оправдание» или «повод» — в зависимости от аспекта интерпретации. Например, именно так следует понимать высказывание Шкловского, когда он утверждает, что все: судьба героя, время, в которое происходит действие, — это мотивировка формы (Сентиментальное путешествие, с. 328), или когда он — в духе зауми — утверждает: «слова приходят, как

---

[342] О понятиях мотивировки и обнажения ср. Жирмунский. [Рец.:] Якобсон. Новейшая русская поэзия, с. 213–215; Медведев. Формальный метод в литературоведении, с. 144-; Erlich. Russischer Formalismus, S. 212-; Смирнов И. П. Причинно-следственные структуры поэтических произведений, с. 212-.

[343] Сами формалисты — прежде всего Якобсон и Шкловский — очень часто используют понятие Мотивировка 1 в смысле «мотивация» (= внехудожественная детерминация); предпринимаемое здесь ясное разделение обоих понятий происходит в согласии с систематикой Ф 1 и господствующим в этой модели расщеплением понятий.

мотивировка звуков» (Литература и кинематограф, с. 10). Тем самым с прагматической, внеэстетической точки зрения вообще любые соотвествия, любая последовательность, комбинация высказываний и обозначений в рамках художественной структуры представляются «ложными», сознательно «редуцированными», «ненормальными» и нарушением «реалистического» притязания на «правдоподобие» выбора, «введения» и расположения материала, заимствованного из прагматического контекста. Постулат автономной «причинно-следственной структуры поэтических произведений» (Смирнов И. П. Причинно-следственные структуры ..., с. 212-) направлен принципиально против любой «теории отражения», которая per definitionem не может не исходить из принципиальной гомогенности и если не механистически, то по крайней мере диалектически понимаемой адекватности или даже тождественности внехудожественной детерминации («мотивации») и художественной «мотивировки». При обсуждении Ф 3 порожденная этой оппозицией литературно-политическая позиция формализма будет проанализирована подробнее.

Несколько утрируя, однако вполне последовательно Шкловский подчеркивает, что нет беспредметного искусства, а есть лишь мотивированное и немотивированное искусство (Сентиментальное путешествие, с. 328). Мотивированное искусство означает в этом контексте концепцию произведения искусства по принципу «мотивировки реалистической», т. е. «мотивировки», аффирмативно приближающейся (если и не реально, то интенционально) к «правдоподобию» прагматического порядка и конвенционализированных ожиданий, структуры восприятия предполагаемого читателя: «Поэтому введение каждого отдельного мотива или каждого комплекса мотивов должно быть оправдано (мотивировано). Появление того или иного мотива должно казаться читателю необходимым в данном месте. Система приемов, оправдывающих введение отдельных мотивов и их комплексов, называется мотивировкой» (Томашевский. Теория литературы, с. 145).

Центральный антииллюзионистский, антимиметический, антиреалистический аргумент формалистов с самого начала состоял в том, что они оспаривали статически-аффирмативную действенность категорий вероятности и тем самым понимали «реализм» как оценку, тождественную канонизированному, аффирмативному, конвецио-нализированному — поскольку автоматизированному — восприятию, которое постоянно происходит за пределами «эстетичности»[344].

[344] Понятия «реалистической» и «композиционной» мотивировки у Томашевского создают ненужные осложнения понимания (Теория литературы, с. 144-), поскольку размывают понятие мотивировки, истолковывая его сначала тавтологически, а затем совершенно противоречиво. Не иначе действует Томашевский, определяя понятие остранения (с. 153), которое привязано к психологической мотивации (перспективе героя). — Анализ Мотивировки 2 находится в центре формалистской теории повествования и сюжета (Ф 2): на уровне фабулы действуют закономерности (психологической, реалистической) «мотивации», на уровне сюжета — закономерности «мотивировки». Нередко Шкловский смешивает эти понятия, когда, например, говорит о «психологической мотивировке» (Теория прозы, с. 129). Принцип остранения действует на уровне «мотивировки» как «выпадение из мотивировки», т. е. как обманутое ожидание относительно читательского горизонта правдоподобия (или горизонта героя). Это «выпадение» является с точки зрения формалистов эстетически доминантным, поскольку тенденция всегда приводит к подтверждению «самоцельности мотивировки» (Теория прозы, с. 142).

Основное различие между Ф 1 и Ф 2/3 состоит, пожалуй, в том, что в Ф 1 «стремление искусства к распредмечиванию» идет параллельно со «стремлением мотивировки к нулю» (Эйхенбаум. Литература, с. 298) — в то время как в Ф 2/3 полная «немотивированность» (= «самоценность») уходит из центра и уступает место сложной игре демотивировки и ремотивировки.

Процесс постоянной реинтерпретации и переоценки в дальнейшем будет именоваться ремотивацией — понятие, терминологически «реконструирующее» существенный методологический момент формализма. Дело в том, что если перенести понятие демотивации и ремотивации из имманентной произведению рамки на интертекстуальный уровень синхронных и диахронических отношений между произведениями искусства, то можно также наблюдать, что пародирующее произведение точно так же, деформируя и обнажая, остраняет «мотивировку» пародируемого произведения, как и само пародируемое произведение в своей мотивировке — внетекстуальную и внехудожественную «мотивацию»: остраняющее обнажение пародирующего произведения сводит мотивировку пародируемого произведения к материалу своей ремотивации, сначала демотивировав пародируемую мотивировку, изъяв ее из контекста, а затем поместив ее в новый, чуждый, неожиданный контекст.

Подчеркиваемая прежде всего в Ф 1 тождественность «пародийности» и «эстетичности» основана на уже очень рано выработанном представлении об эволюционной функции пародирования как принципа деканонизации, которая ставит всякое произведение искусства в демотивирующее и ремотивирующее отношение к мотивационной норме и традиции предшествующих эстетических систем. Однако в это отношение существенно вмешивается и аналитическая работа интепретатора, который в своем конструкте также действует демотивируя и ремотивируя. Характерным для статического неисторического редукционизма Ф 1 является принципиальное противопоставление той «манеры» в искусстве, которая стремится «к сокрытию приема», так что вся система мотивировки служит тому, чтобы сделать приемы незаметными, «более естественными» (Томашевский. Теория литературы, с. 157), и манеры, которая стремится сделать «приемы» заметными, ощутимыми, обнажить их. Однако для дальнейшего развития формализма существенно дополнение Томашевского, что не следует возводить это ориентированное на обнажение искусство в абсолют (как это было в Ф 1), поскольку оно само уже стало традицией (с. 158), порядком канонизированных приемов, которые сами, в свою очередь, могут стать материалом обнажающей демотивации[345].

Автономное развитие приема всегда происходит, таким образом, по законам Мотивировки 2, которая, однако, предполагает знание «мотивации» в качестве фона. Однако порядок мотивировки одного художественного текста может стать мотивационным фоном другого текста, как это бывает во всех формах пародии, стилизации. При этом происходит «педалирование материала» (= выделение = остранение) — Шкловский. Теория прозы, с. 132, 142.

[345] Томашевский дословно повторяет в данном случае тезисы из работы Якобсона «О художественном реализме» (1921).

4. Комизм, пародия и гротеск

На методологическом уровне редукционистской модели Ф 1 обсуждавшиеся до сих пор первично-конституирующие и вторично-конструктивные акты остранения (как и эффекты остранения) являются одновременно и комическими актами и эффектами. Различие между ними с позиций Ф 1 не может быть выявлено ни исходя из приемов, ни исходя из реакций, оно находится на уровне интенциональной оценки в рамках специфической коммуникативной ситуации, детерминирующее значение которой в Ф 1 элиминировано. Тем не менее — несмотря на сам по себе столь же остраняющий, сколь и комический редукционизм — едва осознаваемый рудимент оценки остается в очень существенном формалистском постулате, согласно которому большинство остраняющих приемов возникло из «эстетизации» приемов, в обычной практике транзитивно используемых в качестве комических: эстетизация в том и заключается, что эти приемы, которые, например, в анекдоте, смешной истории, сатире, передразнивании, в остроте и т. п. транзитивно исчерпываются вызываемым ими весельем и смехом, служат сами по себе, вне своей изначальной коммуникативной функции, исключительно художественным, имманентным целям, и «комическая окраска» этих приемов в таком случае оказывается снятой.

Этот акт эстетического вычленения, функционального преобразования известных, канонизированных «комических структур» сам является первичным актом остранения, поскольку стандартный реципиент оказывается обманутым в своих привычных ожиданиях, когда «комическая структура» без комической оценки становится словно «беспредметной» или, вернее, сама поднимается до предмета презентации.

Акт эстетизации комических структур является, однако, в то же время — во всяком случае на первичном уровне — обратимым, т. е. ему соответствует обратное движение «комизации» эстетического именно в той самой редукционистской и эпатажной направленности на принцип остранения, ведь все приемы, определяемые формалистами как художественные, — от контрастного монтажа, семантического сдвига, остраняющей метафорики, реализации, остраняющего именования и описания и вплоть до сложных конструктивных остраняющих приемов остраняющей перспективы и остраняющего сюжета — именно благодаря их глубинной связи с первичными реакциями раздражения и ошеломления (первичные эффекты остранения) изначально воспринимаются как комические.

Здесь же заключаются истоки комизма любого редукционизма и имманентизма, а конкретно — включения принципа остранения в «методологическую установку» Ф 1, полемическая направленность которой вполне предполагает и вызывает первичные эффекты раздражения и ошеломления. «Комичными» в изначальном смысле оказываются действительно все конституирующие акты остранения (Приемы 1) деконтекстуализации, демотивировки и обнажения (Мотивировка 1/Обнажение 1), а тем самым и выделения эстетического из замкнутого круга утилитарных связей с помощью презентации автономного, имманентного, алогичного порядка (Мотивировка 2), который с прагматической точки зрения выглядит смешным или должен быть обезврежен с помощью смеха и представлен явлением не абсолютным.

Всякая перспективная, методическая, визуальная и др. редукция вызывает такую непосредственную реакцию смеха в зависимости от интенсивности ее контрастного эффекта: сюда вполне относится формалистская редукция произведения искусства к действию его приемов, к конструкту машины приемов, прозрачность которой — в противоположность многозначности и сложности реального эстетического объекта — поначалу оказывает возбуждающее воздействие, кажется смешной, комичной. Однако в то же время тот же акт редукции присущ — с точки зрения формалистов — всякому комичному, эстетически действенному произведению, которое принципиально первично и вторично обязано своей эстетичностью редукции к механизму своих приемов, т. е. их обнажению и «голой» демонстрации. Комизм интерпретативно-методического акта редукции основан на «конститутивном комизме» своего объекта и его конструктивной реализации: в обоих случаях комизм заключается как раз в редукции к сознательному обнажению и ощутимости приемов (Обнажение 2)[346].

«Источник обнажения приема лежит в том, что ощутимый прием является художественно оправданным лишь тогда, когда он сознательно сделан заметным. Ощутимость приема, маскируемого автором, производит комическое (не в пользу произведения) ощущение. Предупреждая это ощущение, автор обнажает прием» (Томашевский. Теория литературы, с. 158).

Если продолжить «расщепление понятий» (Материал 1/2, Прием 1/2, Мотивировка 1/2 и т. д.), то можно было бы говорить и о первично-коституирующем Комизме 1 и вторично-конструктивном Комизме 2.

Наиболее разработанным вкладом в формалистскую теорию комического была работа А. Слонимского «Техника комического у Гоголя» — работа, опирающаяся как на немецкую (с психологической ориентацией) эстетику (в частности, «Систему эстетики» [1910] Фолькельта), так и на известную работу А. Бергсона «Смех» (1910). Действуя полностью в духе Ф 1/2, Слонимский определяет комичность как результат «упрощения мотивировки», при этом он, правда, совершенно явно понимает «мотивировку» как внухудожественную, эмпирическую «мотивацию»:

«Всякий комизм ... связан с упрощением мотивировки, с некоторым произволом в сцеплении событий — т. е. с искажением нормальных восприятий» (Слонимский. Техника комического у Гоголя, с. 30).

Эта дефиниция объединяет — пусть и поверхностно — все существенные свойства формалистского понятия комизма и остранения на уровне сюжета (ср. Ф 2): в той степени, в какой «редуцируется» мотивировка («упрощение»!), ослабляется и «связность» мотивов или семантических комплексов (декомпозиция, монтаж, «бессюжетность» и т. д.), а в связи с этим также и перспективная мотивировка — правда, все это в отношении заданной, внеэстетической нормой вероятности, присутствующей в «нормальном восприятии» предполагаемого читателя (Якобсон. О художественном реализме, 372-).

Слонимский устанавливает прямую связь между формалистским принципом

[346] Ср. связь с обсуждавшимся во введении понятием иронии, а также Jameson, p. 79-.

«упрощения мотивировки» и принципом «механизации[347] живого» у Бергсона: механизация в понимании Бергсона, как и редукция полноты, сложности и гетерогенной множественности живого, представляет собой следствие редуцированной, комической, остраненной, дистанцированно-теоретической позиции по отношению к действительности — остраняющей позиции, которая совершенно ясно может быть реконструирована из самой редукционистской модели Ф 1 и мировоззренческо-экзистенциальные следствия которой еще предстоит рассмотреть[348].

Подобный акт остраняющей редукции с одновременно комической и ноэтической интенцией имеет в виду Бергсон, когда он, например, предлагает:

«Достаточно в салоне, где танцуют, закрыть уши, чтобы не слышать музыки, как сразу танцоры покажутся нам смешными. Много ли найдется человеческих *действий*, которые смогут выдержать такой экзамен?» (Bergson. Das Lachen, S. 7).

Редукция перспективы (возникшая из-за закрытых ушей!) вызывает первичный остраняющий эффект «искажения жизни» (Слонимский, с. 32), непонимания или превратного понимания в общем-то привычных и само собой разумеющихся событий (танцев под музыку) — однако помимо этого и вторичные реакции сознания — вроде («неожиданного») осознания не только поверхностной комичности (Комизм 1), но и абсурдности, бессмысленности, деформированности какого-либо действия. Бергсон совершенно ясно интерпретирует эту дистанцированную позицию смеха в связи с остраняющей позицией эстетического вообще и его понятой в кантианском смысле «незаинтересованности»:

«Смех все же обладает эстетической природой постольку, поскольку комизм всегда обнаруживается в такие моменты, когда общество и отдельный человек свободны от всякой заботы о своем существовании и внеположны самим себе как произведению искусства» (Bergson. Das Lachen, S. 17).

Бергсон сводит технику и оценку комического к изображению или восприятию того, что в нормальной ситуации является живым, одушевленным, человеческим, органически-сложным, как механического, окостенелого, вещественного, материального: этот процесс механизации, лежащий в основе всякого гротескного канона семантического сдвига, играет (как уже показало обсуждение формалистского анализа кубофутуристической остраняющей метафорики) центральную роль в поэтической семантике[349].

[347] О «механическом натурализме» гротескной поэтики ср. Белый. Мастерство Гоголя, с. 165- и формалистский анализ гротескной прозы у Виноградова (Этюды о стиле Гоголя, с. 83-): «прием механизации» как гротескно-комический остраняющий прием.

[348] Влияние Бергсона на формализм охватывает все существенные методологические основания Ф 1 — включая принцип перспективы непричастного, отстраненного, «безучастного» наблюдателя, преспективы, являющейся предпосылкой комического (Bergson. Das Lachen, S. 7-): Бергсон образно говорит об «анестезии сердца», об «утере навыка» обычного видения.

[349] Принцип «механизации» действует *не только* в гротескной поэтике, но и как методологический принцип всякого редукционистского формализма, сознательно «механизирующего» свой научный объект или ограничивающего объект произведениями «гротескной традиции» (Стерн, Пушкин, Гоголь, Белый и т. д.). Механизированным в гротескной прозе оказывается и (языковое) поведение героя, вводимого в повествование как сюжетная марионетка или сказовая машина.

Именно «разрыв с привычным, с модой», необходимый для пробуждения силы, которая от ошеломления и контраста в смехе дает возможность увидеть механизирующую, отчуждающую власть привычки, оказывается тождественным остраняющему принципу нового видения:

«Так, церемония становится комичной уже от того, что наше внимание сосредотачивается на ее церемониальной части и мы игнорируем ее содержание и думаем лишь о ее форме ... Сколько форм и формул — столько готовых рамок для комического ... Идея механизма, накрывающего жизнь ...» (Bergson. Das Lachen, S. 34–35).

Таким образом, принцип механизации охватывает как (снижающее) «опредмечивание», «овеществление» человеческого (S. 37, 41-), так и обнажение «автоматизма» и «формализма» в общественной сфере («профессиональный автоматизм» и т. д., S. 39-): комический остраняющий прием состоит, следовательно, в имитирующем утрировании наличного или латентного «автоматизма» с помощью обнажающего повторения, инверсии и демонстрации интерференции его рядов (S. 61-).

Именно эти три определенных Бергсоном основных приема «словесного комизма» и «ситуационного комизма» перенес в свое определение пародии Тынянов в работе «Достоевский и Гоголь: К теории. пародии» — правда, даже не упоминая Бергсона в качестве источника[350]. Бергсоновский принцип механического повтора Тынянов излагает следующим образом:

«Суть пародии — в механизации определенного приема, эта механизация ощутима, конечно, только в том случае, если известен прием, который механизируется: таким образом пародия осуществляет двойную задачу: 1) механизацию определенного приема, 2) организацию нового материала, причем этим новым материалом и будет механизированный старый прием» (Тынянов. Достоевский и Гоголь ..., с. 210).

Следует учитывать, что Тынянов, в отличие от Слонимского или Бергсона, занимается не собственно комическим, а очень широко понимаемым принципом «пародирования», которое трактуется эстетически-конститутивно, а не прагматически-транзитивно, как это имеет место в случае сатиры, шутки и т. п. Этот общий пародийный принцип всегда интертекстуально направлен на обнажение «чужого приема», причем акцент в этом случае приходится как на «чужой», так и на «прием», который становится воспринимаемым и осознаваемым именно благодаря механизирующему повтору[351]:

«Пародия всегда предпогалает как фон, от которого она отталкивается, другое литературное произведение (или целую группу литературных произведений). Иногда пародия, не преследуя целей сатиры, развивается как свободное искусство обнаженного приема» (Томашевский. Теория литературы, с. 158).

Согласно Тынянову, пародия ведет «двойную жизнь» обоюдного обнажения первого (пародируемого) текста вторым (пародирующим), и наоборот (с. 201). В то время как стилизация направлена на подчеркнутое имитирующим утрированием сходство обоих уровней (текстов), и именно этим миметическим стремлением она движется к целям, выходящим за пределы искусства, пародия ука-

---

[350] Ср. Шкловский. Пародийный роман «Тристрам Шенди» Стерна, с. 139-.

[351] О пародийных отношениях между поэтическим текстом и «чужим текстом» ср. ниже раздел о Бахтине и теории сказа.

зывает на несовпадение обоих уровней и помещает в центр внимания именно эту несоизмеримость, этот «сдвиг рядов».

Механизацию через инверсию Тынянов также перенимает у Бергсона (S. 64–65) и включает в свое определение пародии, не добавляя, правда, к этому ничего нового: соответствующее понятие у Тынянова — «перестановка частей» — еще сыграет решающую роль в формалистской теории сюжета (прежде всего у Шкловского). Однако гораздо более существенной для формалистской теории комического и пародии оказалась тертья категория Бергсона, которую он определяет как «интерференцию рядов» (S. 65–66) и которая находит словесный и методологический эквивалент в формалистских понятиях «ряда» и «смыслового сдвига».

Бергсон определяет принцип инверсии следующим образом: «Ситуация комична тогда, когда она одновременно принадлежит совершенно различным рядам событий, и в связи с этим обладает двойственным смыслом» (S. 66). Подобно формалистам, Бергсон понимает эту интерференцию рядов не как отдельный изолируемый прием, а как принцип, проявляющийся на всех конструктивных, семантических и реальных уровнях — то есть и как комическая ситуация в комедийной пьесе, когда одно лицо принимают за другое, и как семантическая «путаница» в словесном комизме каламбура (S. 78-), а также как процесс деконтекстуализации, который Бергсон имеет в виду, когда прибегает к понятию «транспозиция» (S. 82-).

Принцип интерференции всегда основан на том, что Слонимский называет «комическим алогизмом»[352], а формалисты характеризуют в общем виде как несоответствие (см. Тынянов. Достоевский и Гоголь ..., с. 202-) или же контраст, неадекватность, противоречие. В особенности Шкловский то и дело подчеркивает этот принцип противоречия, лежащий в основе всякой художественной структуры, задача которой — «создать неравенство» (Шкловский. Сентиментальное путушествие, с. 327), воплотить элементарное несоответствие реальных рядов и их противоречия в семантических и конструктивных оппозициях художественной «логики».

Это происходит, как полагает Шкловский, в ироническом процессе «одновременного восприятия двух противоречащих друг другу явлений, или отнесения одного и того же явления к двум различным семантическим категориям» (с. 337–338). Из этого принципа «смыслового противоречия» в редукционистской модели Ф 1 можно вывести не только комические, но и все художественные остраняющие приемы[353].

---

[352] О «комическом алогизме» ср. ниже, анализ Гоголя у Виноградова; а также Шкловский. К теории комического; Якобсон. Новейшая русская поэзия, с. 68-; Шкловский. Чаплин. О теории шутки см. Шафир. Техника и психология остроты; Он же. От остроты до памфлета (к теории шутки у Фрейда); Он же. Комические и сатирические приемы, с. 25–27.

[353] Принципом всех шуточных и каламбурных приемов является одновременное восприятие противоречащих друг другу явлений — исходя из словесного каламбура, где также «одновременное ощущение двух семантических значений одного фонетического знака обычно производит комическое впечатление» (Шкловский. О теории анекдота). Родство формалистской теории каламбура и бергсоновской теории словесного комизма (Bergson. Das Lachen, S. 70-) совершенно очевидно.

«Комический эффект получается во всех случаях, когда кто-либо представляет дело так, будто он понимает выражение, употребленное в переносном смысле, в прямом смысле» (Bergson. Das Lachen, S. 78).

Это определение полностью совпадает с формалистским представлением об обнажающей этимологизации метафоры, точно так же как понятие транспозиции у Бергсона совпадает с формалистским принципом извлечения из контекста и переноса в новый контекст: «Комическая реакция постоянно возникает тогда, когда мысль из своей первоначальной формы переводится в другую тональность» (S. 82–83).

Транспозиция может либо переносить один и тот же объект в «новые обстоятельства» (в новый контекст), либо помещать новые элементы «в те же обстоятельства» (т. е. в те же контексты) (S. 83)[354].

Отсюда остается лишь маленький шаг до гротескной поэтики, принципы которой действовали на Ф 1 больше через научный объект, чем в прямой научной рефлексии: это касается центрального значения как остраняющей метафорики (комизм в «невязке двух образов» — Тынянов. Достоевский и Гоголь ..., с. 202) и «приема вещной метафоры» (там же), так и принципа декомпозиции сюжета для теории остранения. Tertium comparationis категории контраста (с. 208) и демотивирующего монтажа «бессюжетности» на синтагматическом уровне является целостность гротескного «мироустройства», с одной стороны, и целостность переоценивающего, деформирующего, «аналитического» гротескного взгляда на мир — с другой, взгляда, для которого все привычное предстает в новом, незнакомом свете[355].

Эйхенбаум в своем анализе «Шинели» (Как сделана «Шинель» Гоголя, с. 152) совершенно в духе Бергсона определяет гротескное как изображение положения, которое «совершенно отгорожено от большой реальности, от настоящей полноты душевной жизни» и к тому же отказывается от каких-либо дидактических и сатирических целей (с необходимостью находящихся «вне» целостности):

«Стиль гротеска требует ... открыть простор для игры с реальностью, для разложения и свободного перемещения ее элементов, так что обычные соотношения и связи (психологические и логические) оказываются в этом заново построенном мире недействительными, и всякая мелочь может вырасти до колоссальных размеров» (Эйхенбаум. Как сделана «Шинель» Гоголя, с. 152).

---

[354] Ср. Тынянов. Достоевский и Гоголь ..., с. 210: о механизации словесного приема через каламбурное смещение значений. Принцип транспозиции, который Бергсон заимствует из музыковедческой терминологии, у Тынянова объединяется с принципом «сдвига». Связанные у Бергсона исключительно с комическим приемы «комического алогизма» обобщаются в поэтической семантике Ф 1 в «эстетическом алогизме». Существенно важным является указание Слонимского на связь между семантической и конструктивной функцией «комического алогизма», пронизывающего как конструктивный «организующий принцип» (Техника комического у Гоголя, с. 35) и сюжет повествования («комизм бессвязности») и речь героя (комизм сказа).

[355] Ср. Аскольдов. Форма и содержание в искусстве слова. Аскольдов заимствует свое понятие юмора из немецкой философии искусства (Lipps. Komik und Humor и, кроме того, Jean Paul. Vorschule der Ästhetik, § 32).

Из этого определения совершенно ясно следует, что между гротескным «анализом» и формалистским методом остранения («разложение, перемещение, новое построение») существует связь. Смонтированный таким *образом* заново гротескный порядок обладает «своими законами, своими пропорциями» (с. 154), которые остраняют законы реального мира, деформируя их.

В гротескном порядке алогичность, семантическая и конструктивная бессвязность представляют собой не единичное или исключительное явление, они носят тотальный характер, гротескная абсурдность не располагает — как это еще имеет место в пародии или передразнивании — подразумеваемым и обозначенным намеком «вторым планом», представляющим привычный, эмпирически удостоверенный ход вещей, и все еще гарантирует его, пусть и в деформированном и остраненном виде. Гротескное, амбивалентное «смещение плоскостей»[356] лишено позитивного основания, напротив: в его основе — ничто, морально-идеологической формой проявления которого оказывается «пошлость» всех событий и действий, как и «ощущение полного отчуждения от самого себя» (Зунделович. Поэтика гротеска, с. 69).

Именно Шкловский в своей беллетристической прозе (а отчасти и в своих теоретических работах) «экзистенциализировал» «комизм бессвязности», превратив его в «трагику бессюжетности» жизни (Шкловский. Сентиментальное путешествие, с. 259–260), а также поэтически реализовал его (см. ниже). Здесь открывается непосредственная связь между абсолютизацией или тотализацией редукционизма (Ф 1) и его редукционистским конструктом с полной эстетической немотивированностью, с одной стороны, и экзистенциальной «пустотой» и «пошлостью» «редукциониста», который сам персонифицирует и тем самым экзистенциально реализует теоретическую позицию Ф 1 в образе «скандалиста».

5. Модель первично-конститутивных и вторично-конструктивных приемов

Следующее схематическое изложение является попыткой дать наглядную, обозримую картину рассмотренных аспектов порождающей эстетики и эстетики текста редукционистской модели Ф 1, при этом должно быть определено

---

[356] Зунделович Я. Поэтика гротеска. В противоположность «примиряющему» понятию юмора немецкой философии искусства гротескное мироустройство не знает «мирового духа», в цельности которого снимаются все противоречия: в гротескном мире амбивалентность явлений остается имманентной, «смена точек зрения» не имеет цели, а совершает мерцающее колебание между комическим и серьезным (Слонимский, с. 12–13), между индивидуальной идентификацией и изоляцией. Белый (Мастерство Гоголя, с. 215–216) останавливается на экзистенциальном аспекте эстетической «пошлости». Ср. отчасти дословные совпадения у Набокова (Nabokov. Nikolai Gogol, p. 63–74) — о понятии «пошлость», при этом Набоков карикатурно транскрибирует это слово как poshlust!

«место» как действительно использовавшихся в Ф 1 терминов, так и «реконструированных» понятий и функций.

Из редукционистской модели Ф 1 ясно следует, что первично-конститутивные акты одновременно являются репрезентацией первичных актов остранения, которые действенны как в представляемом эстетическом объекте, так и в адекватном конструкте (в нем — как репрезентация первичных аналитических актов интерпретатора).

Начерченные на схеме стрелки должны символизировать соотнесение первично-конститутивных Приемов 1 с первично-аналитическими приемами, образ реализации которых тождествен образу реализации адекватного аналитического объекта или его установления: однако в то время как — и это было показано — это тождество работает в Ф 1 как абсолютная предпосылка, с точки зрения Ф 3, который сам превращает Ф 1 в собственный научный объект, оно оказывается выражением специфической синхронной эстетической системы, которая и детерминирует позицию Ф 1 исходя из эстетического объекта, и демонстрирует ее детерминированность с помощью методологической остраняющей «установки» Ф 1. Иными словами: Ф 1 трансформировал и абсолютизировал вторично-конструктивные (остраняющие) с диахронической точки зрения приемы (например, кубофутуристической поэтики), превращая их в первично-конституирующие приемы «эстетичности» как таковой. Этот процесс «абсолютизации редукции» настолько сильно сказывался в Ф 1, что его представители — прежде всего тогда, когда их аргументация носила полемический характер, — едва различали сферу действия первичных и вторичных актов, в результате чего и оказывалась возможной игра с широким и узким пониманием терминов «прием», «материал», «обнажение» — а тем самым и с термином «остранение».

Этот процесс был поддержан не только методической, но и объективной детерминацией первичного принципа презентации вторичным примемом реализации, которая также «представляет» парадигматические отношения в виде синтагматической композиции. Такая «детерминация изнутри» (исходя из вторично-конструктивных актов) становится первичной остраняющей презентацией на конструктивном уровне, поскольку она уже одним своим появлением остраняет всякую репрезентативную «детерминацию извне».

В остраняющем принципе «сдвига» объединяются все вторично-конструктивные приемы, в число которых входит и сдвиг в узком смысле («смысловой сдвиг»). И в этом случае мы сталкиваемся с уже ставшим для нас привычным двойственным значением понятий в Ф 1: Сдвиг 1 на первично-конституирующем уровне осуществляется в самом широком смысле в пространстве между внеэстетическими и эстетическими рядами, а тем самым и между Материалом 1 («мотивация») и Материалом 2 («мотивировка»); Сдвиг 2 проявляется на вторично-конструктивном уровне с одной стороны как сдвиг внутри семантической и перспективной структуры (1-я линия детерминации), а с другой стороны как сдвиг ассоциативной идентификации между «формально-коснтруктивным» и «семантико-перспективным» параллелизмом (2-я линия детерминации).

Не поддающейся дальнейшему анализу препосылкой формалистской теории сдвига является уже неоднократно упомянутый принцип универсальной несоизмеримости, заложенного в устройстве мира противоречия, которое не просто пассивно «репрезентируется» в произведении искусства, но и динамически организует само произведение, выстраивая на всех его конструктивных уровнях оппозиции. Это принципиальное «несовпадение» лежит, согласно точке зрения Ф 1, в основе как «образа-тропа» (Шкловский. Теория прозы, с. 105), так и повествовательной «ступенчатости» на уровне сюжета. В этом аспекте и процесс реализации оказывается сдвигом детерминант с одного конструктивного уровня на следующий, «более высокий» («вертикальный сдвиг»), при этом такой сдвиг в свою очередь основан на «горизонтальном сдвиге» («смысловой сдвиг» или «поэтическая этимология» и т. п.).

Разработанная Якобсоном в его теории двух осей оппозиция метонимии и метафоры проглядывается уже в ранней формалистской теории семантики, причем метафора представляет собой семантический сдвиг с одного «ряда» на другой, тогда как метонимия в значительной степени тождественна формалистскому понятию «иносказания», аллегории, т. е. перспективно мотивированной замены ожидаемого обозначения неожиданным, лежащим вне привычного контекста[357]. Еще в 1935 году Якобсон определяет метафору в духе раннего формалистского принципа остранения как сдвиг:

«Сущность поэтических тропов заключается не только в констатации сложных отношений между вещами, но и в сдвиге привычных отношений. Чем более напряженной является роль метафоры в данной поэтической структуре, тем более решительно ломаются устоявшиеся рубрикации, вещи перераспределяются заново, на основе вновь введенных родовых обозначений» (Jakobson. Randbemerkungen zur Proza des Dichters Pasternak, S. 366–367).

Эта реконструированная модель вторично-конструктивных приемов Ф 1 ясно показывает путь методической детерминации (от языковых приемов — к сюжетным), которым прошел сам формализм, как конструктивную детерминацию D—C, C—B, а B—A; причем каждый уровень структуры произведения в ходе развития метода побывал в роли автономного научного объекта, в соответствии с уровнем сложности теоретической позиции — и редуцированности адекватного эстетического объекта. Существенное различие между Ф 1 и последующими фазами развития методологии (Ф 2 и прежде всего Ф 3) заключается в том, что в этих фазах методическая и конструктивная детерминация двигалась от D через C и B к A. Очевидно, что таким образом осуществленная в Ф 1 «зеркальная детерминация» отнюдь не была искоренена бесследно; скорее из-за включения в формалистскую модель коммуникативной транзитивности последовательно произошла и смена позиции интерпретатора (аналитика), который сменил текстуальный и порождающий аспект эстетики на аспект эстетики восприятия. Принципиальная относительность этой позиции эстетики восприятия в ее исторической обусловленности отводит аналитику роль адресата — роль, с которой формалисты до самого конца лишь с трудом могли себя идентифицировать.

---

[357] Э. Холенштайн (Holenstein. Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus, S. 142-), к сожалению, также отказывается выводить теорию двух осей из раннего формализма — скажем, из напрашивающейся в данном случае теории параллелизма, которую Якобсон разработал в своей работе о Хлебникове.

Первично-конституирующие акты	Материал 1	Материал 2	Представление	Конструкт	Первичные аналитические акты
деконтекстуализация демотивация = *обнажение 1*	эмпирически-реальный контекст *мотивация*	имманентный контекст *мотивировка 1*	как завершенное произведение	как автономный научн. объект специфического метода	деконтекстуализация демотивировка
редукция *прием 1*	плюралистично-полифункц. порядок *материал 1*	(*упрощение мотивировки*) *материал 2*	редуцированное представление абсолютизируется: как остраненный объект	остраненный конструкт	редукция (epoché) методологич.
(трансформатор) = *остранение 1* = первичный комизм = интразитивизация парадигматизация	= внехудожеств. социальные, идеологич. психологич. факты транзитивная прагматика элементы различных рядов	интранзитивная *автономность* эстет. элементов	как артефакт (сделанность) как коллаж	*конструктивность* реалистика/абстракция	остраняющая *установка* метод *остранения* парадигматизация введение в новый контекст
Интразитивизация Первичный комизм *остранение 1* *прием 1* Редукция *обнажение 1* демотивация деконтекстуализация Парадигматизация	Внетекстовые факты среды коммуникации 1. Материальный (языковой) субстрат в практич. контексте 2. его семантич. структура в практич. контексте 3. интертекстуальные отношения	динамизированные, автономные вещные ряды (фактура) динамизированный автономный семантич. ряд поэтич. речи	Монтаж 1 Произведение как вещь в чувств. восприятии (напр., «звуко-заумь») Произведение как беспредметная семантич. структура	Модель (Ф 1) овеществленный конструкт (реалистика) распредмеченный конструкт (абстракция)	Реляционизм эмпирически-позитивный анализ семант. имманентный подход абсолютизация
стилизация *пародирование* *обнажение 1* выделение *педалирование и т. д.*	*приемы 2* как *материал 1* пародирующего текста (*материал 2*)		парадигма как синтагма как композиция	сумма *приемов* парадигматический конструкт	научного объекта парадигматизация выведенных правил



А. языковые приемы

семантический сдвиг — реализация

иносказание (метонимия) | остраняющая метафора (монтаж сем) | поэтич. этимология: (каламбур) | поэтич. сдвиг (*иносказание*: или остраняющая метафора)

в лирике = в прозе | в лирике = в прозе

Б. текстовые приемы

перифраза: | остраняющий монтаж (M1) | метаморфоза

в лирике = в прозе | в лирике = в прозе

В. сюжетные приемы

мотивация | мотивация

остраняющая перспектива: | демотивация перспективы | персонификация перскпективы

в лирике = в прозе | в лирике = в прозе

Г. жанр

сюжетность: | бессюжетность | (бес)сюжетность

II. Ф 1: редукционистская модель эстетики восприятия

1. Концепция эстетики восприятия Ф 1

В разработанной Ф 1 модели эстетики восприятия действуют те же методологические предпосылки, что и в модели порождения Ф 1: первично-конституирующим актам со стороны производителя соответствуют со стороны реципиента аналогично редуцированные первично-конституирующие реакции или «эффекты» — точно так же как вторично-конструктивным структурам соответствуют сложные вторичные эффекты или реакции. Как и при порождении, при восприятии действует остраняющий принцип реализации: на основании всех положений и их следствий, касающихся в Ф 1 эстетики восприятия, можно сделать вывод, что между вторичными приемами и вторичными эффектами не может быть непосредственной связи, она может быть только опосредованной, через первично-конституирующие акты или эффекты, редуцированная структура которых, опирающаяся на область сенсуально-материального, определяет сложную, психоинтеллектуальную область. Абсолютизации первичных актов в качестве остраняющей презентации как произведения искусства соответствует аналогичная абсолютизация первичных эффектов как эстетической реакции, принципиально претендующей на то, чтобы представлять весь сложный акт восприятия.

Это предпочтение первичных актов восприятия соотносится со стороны производства артефактов с редукцией эстетического объекта к «вещно-определенному ряду», к доступной чувственному восприятию феноменальности. В обоих случаях методологическая мотивация редукции одна и та же: приемы или эффекты первичной ступени обладают объективно-эмпирической универсальной значимостью, и на их основе могут быть установлены — в духе позитивистского феноменализма Ф 1 — точные, поддающиеся проверке закономерности, дескриптивный характер которых, как и в случае всех редукционистских методов, в то же время оказывается истолкованным прескриптивно, поскольку на первичной ступени структура представленного артефакта тождественна структуре эстетического объекта (восприятия), а также структуре аналитического конструкта.

Элиминация сложных вторичных эффектов избавляет аналитика (пусть даже на первом шаге редукции) от исследования конкретных индивидуальных или исторически-специфических особенностей восприятия и процессов рефлексии, следы которых оказываются неразличимыми на первичном уровне, поскольку они предстают как пассивный объект детерминации со стороны первичных

актов/эффектов. Статус реципиента в модели Ф 1 так же редуцирован (к положению прочерченного по объективным законам фона восприятия), как и статус автора, который оказывается не более чем «исполнителем» таких же объективных законов; не иначе обстоит дело и со статусом литературного героя или рассказчика в ранней теории сюжета, где их поведение полностью детерминировано «правилами игры» (словно это шахматные фигуры). Единственным «динамическим фактором» подобного «замкнутого» коммуникативного цикла является быстрая изнашиваемость первичных актов/эффектов и обусловленная этим — не поддающаяся дальнейшему обоснованию — потребность обновления, интенсификации, деавтоматизации — короче, первичного остранения приемов и восприятия.

2. Установка 1

Наиболее ясно тавтологический характер ранних формалистских дефиниций проявляется в понятии установки, двойственное порождающе-рецептивное значение которого совпадает с двойственным значением понятий «ощущение», «остранение», «прием» и «материал»: с ними оно разделяет и свое происхождение из технико-механической области. Исходное материальное значение термина «установка» может быть пояснено как «настройка, наладка, монтаж» механических устройств, а также в общем смысле — как объект этого «монтажа», как само это устройство, приспособление. Это первое значение сильно окрашивало в Ф 1 абстрактное значение термина «установка» — понятие «направленности, ориентированности на некоторую цель», или, в общем виде, интенциональности. Это двойственное значение «установки», с одной стороны, как транзитивного акта монтажа, а с другой стороны — объекта этого монтажа, который сам при этом представляет собой механизм («машину»), в ходе своего функционирования производящий опять-таки определенные акты, соответствует двойственному значению понятия «прием», которое также первично-конститутивно направлено на некоторый объект (изымает его из контекста) и в то же время регулирует некоторый процесс как фактор этого объекта: в этом смысле Прием 1 и Установка 1 эквивалентны, так же как Прием 2 и Установка 2.

Правда, это соответствие осложняется из-за того, что существует как установка автора, так и установка реципиента, которая к тому же интегрирована в определение артефакта — как в знаменитой формуле Якобсона: поэзия — «высказывание с установкой на выражение» (Новейшая русская поэзия, с. 30). В своей первично-конституирующей функции Установка 1 репрезентирует специфическую «эстетическую ориентацию»[358], которая позволяет с помощью Приемов 1

---

[358] Р. Ингарден (Ingarden. Das literarische Kunstwerk, S. 22–23) с последовательно феноменологических позиций противопоставляет принцип «ориентации» «психологической субъективизации» эстетических ценностей: «Несомненно, что эстетические и иные ценности только тогда становятся данностью, когда субъект сознания принимает определенную ориентацию — в нашем случае эстетическую ...» (S. 22).

преобразовать, введя новую оценку, реальный объект в эстетический объект или сделать его воспринимаемую сторону различимой для реципиента благодаря первичным эффектам. Не имманентная структура реального объекта определяет его трансформацию (Прием 1) в эстетический объект, а «угол зрения», характер оценки и восприимчивости, обращенных к этому реальному объекту. Однако на первичном уровне этот «характер оценки» может быть определен только негативно-апофатически, так что в принципе любой реальный объект (независимо от его структуры и его контекстуальной принадлежности) может стать «интенциональным объектом» такой оценки — объектом, который к тому же для реципиента остается (или становится) вполне «реальным объектом», если его Установка 1 не скоординирована с установкой автора. Если же, напротив, эстетический объект поддается сущностному определению, то несогласование между установкой автора, произведения и читателя теряет свое эстетически-конституирующее значение и становится «помехой» созерцания сущности. С самого начала относительность восприятия «художественности» была для формалистов не только позитивным, но и конституирующим качеством:

«... художественность, относимость к поэзии данной вещи, есть результат способа нашего восприятия; вещами же художественными, в тесном смысле, мы будем называть вещи, которые были созданы особыми приемами, цель которых состояла в том, чтобы эти вещи по возможности наверняка воспринимались как художественные» (Шкловский. Искусство как прием, с. 6).

Соответственно, эстетическим или художественным является то, что рассматривается и оценивается в аспекте эстетического, художественного: самоценность «эстетической значимости» представляет собой продукт предшествующей «настроенности сознания», которая воспринимает реальный объект не в его прагматически-утилитарном, логико-эмпирическом конетексте, а в его автономной структурированности (Энгельгардт. Формальный метод в истории литературы, с. 40-): «Процесс художественного творчества есть процесс установки вещно-определенного ряда на самозначимость» (с. 51).

Энгельгардт отождествляет понятие Установки 1 с ранней дефиницией остраненности у Шкловского, согласно которой она является специфически деформированным, перспективно редуцированным способом видения. Эстетическая Установка 1 оказывается как бы остраняющей перспективой, в которой все «инозначения» внеэстетического материала (Материал 1) нейтрализованы и потому могут легче восприниматься как «самоценные»[359].

Это «заумное отношение» к действительности как следствие редукции к чувственно-непосредственному, феноменальному отличает формалистское понятие Установки 1 от феноменологического понятия интенции/интенциональности. Наиболее ясно это различие проявляется в феноменологической критике Юма и всякой формы эмпирического, сенсуалистского феноменализма. Однако оба

[359] Энгельгардт (Формальный метод в истории литературы, с. 51) опирается в данном случае на принцип «эстетической изоляции содержания восприятия» Р. Гамана, который он интерпретирует как «процесс погашения инозначения».

понятия «установки» объединяются своим происхождением от «сдвига», деформации обычного, прагматического зрения:

«Предмет феноменологии он [Гуссерль] получает ... путем только перемещения устремления "зрения", путем иной, как он сам говорит, "установки"» (Шпет. Явление и смысл, с. 22).

Однако эта специфическая феноменологическая «установка» направлена не на «случайные, эмпрические факты» и их чувственное восприятие, а на необходимые идеальные сущности и их интуитивное созерцание (Шпет, с. 21). В этом созерцании сущности сохраняется элемент редукционистского «установочного» сдвига — сдвига, основа которого, правда, находится не на первичночувственном уровне, а в «интенциональном переживании» (с. 43). Только эта интенциональность специфического (например, эстетического) переживания конституирует в чувственной «hylé» (т. е. материале) интенциональную «morphé» (т. е. форму, с. 132), трансформирует первичные «содержания ощущений» в предметы сознания, в объекты ноэзы. В то время как формалистская Установка 1 в смысле обнажающей остраняющей перспективы стремится пробиться от предмета сознания (конкретно — прагматически-утилитарного сознания) к «бессознательной» некатегориальной и потому интенционально «нетронутой» вещи, феноменологам эта голая чувственная вещь представляется дефектной, пока она не будет воссоздана как объект сознания, некоторой интенции.

Поэтому интенциональные структуры переживаний соответствуют эйдетическим структурам сущности. Сознание чего-либо — реализация того смысла, того содержания, в которых вещное «что» может становиться предметом интенции или в которых оно им становится: qualia (= аспект вещи) свидетельствует о «чтойности» как структуре (Reyer. Einführung in die Phänomenologie, S. 174–175); *наш «аспект восприятия» (например, эстетический) изменяет «аспект проявления» вещей (например, прагматический). Лишь в акте порождения смысла* оба аспекта с онтологической обязательностью оказываются соотнесеннными в акте акцепта; в центре Ф 1, напротив, находится устранение этого соотнесения аспектов и их тактический или конструктивный сдвиг, приводящий к семантическому опустошению.

Наконец, следует еще указать на соответствие первично-конституирующей Установки 1 продуктивного и рецептивного эстетического объекта первичноаналитической Установке 1 редуцированного научного объекта Ф 1[360].

3. Первичные эффекты восприятия (Ощущение 1)

Реакцией на первично-конституирующие остраняющие акты деконтекстуализации или эстетического «выделения» вообще в модели Ф 1 считается комплекс первичных эффектов остранения, непосредственность которых интерпретируется как психологически, так и эстетически, а помимо того, и ноэтически-

[360] А. А. Смирнов подробно и критически рассматривает эту специфическую методологическую установку ОПОЯЗа в своей статье «Пути и задачи науки о литературе».

экзистенциально. Изолированный от прочих реальных рядов эстетический объект вызывает в реципиенте эффект контраста, слабость имманентной структурированности которого соотносится со слабой структурированностью вызывающего его раздражителя (остраненный объект, автономная саморепрезентация парадигматических серий и т. п.): принцип контраста определяет тем самым весь эстетический процесс — от творческого акта через структуру артефакта и вплоть до восприятия. В этом смысле все характеристики порождения, деформации, нарушения нормы, отклонения, разложения и остраненной рекомбинации и т. д. с позиций эстетики порождения и структуры произведения в полном объеме действительны и для восприятия, в котором все названные акты вызывают эпатирующие эффекты новизны или неожиданности, которые Ф 1 принципиально, отвлекаясь сначала от их контекстуальной функции и дальнейшей возможности рефлексии, утверждает в качестве эстетических раздражителей, в совокупности конституирующих эстетический объект.

В этом смысле можно было бы аналогично феномену обнаженной демонстрации в модели Ф 1 говорить об обнаженной реакции, в которой «ощутимость» демонстрируемого объекта выступает как его «эстетичность»: осуществляемое Установкой 1 сведение преспективы восприятия к этой первичной «ощутимости» является особенностью как объекта соотнесения, так и его восприятия.

Таким образом, объект является ощутимым и потому «эстетичным» не вследствие его имманентной структуры (или его «сущности»), а вследствие его отличительного качества (Бродер Кристиансен), воникающего между ним и тем фоном, на котором он выступает или воспринимается. Это понимание фона восприятия, позаимствованное главным образом Шкловским у Бродера Кристиансена[361], должно быть — как и все другие концепты Ф 1 — разложено на первично-конституирующую и вторично-конструктивную области действия: на уровне первичного порождения и восприятия существует только статичное понятие фона (Фон 1), диференцирующееся в ходе методологического развития формализма, по мере того как синхронная и диахроническая относительность эстетического порождения и восприятия перемещается в центр анализа (Фон 2 и его синхронная и диахроническая реконструкция в Ф 2/3). В Ф 1 эта относительность всех эстетических качеств восприятия («новизна», «оригинальность», «ощутимость», «необыкновенность», «неожиданность» и т. д.) еще не была принципом функциональной иерархизации отдельного произведения искусства, она была лишь предварительным условием эстетического, возникающего из максимального (наиболее интенсивного, эффективного) разичия между объектом (восприятия) и фоном (Фоном 1).

В своей недифференцированности Фон 1 соответствует Материалу 1, а его первично-конституирующее дифференциальное качество — Приему 1.

---

361 Шкловский (Теория прозы, с. 27) пространно цитирует «Философию искусства» Б. Кристиансена, которая уже в 1911 году вышла в русском переводе и повлияла — сильнее других немецких работ по философии искусства — на всех формалистов.

Наряду с гештальтпсихологией, послужившей источником принципа дифференциального качества в формализме, следует также указать на аналогичный методологический принцип в возникшей до и параллельно формализму новой лингвистике, прежде всего на «принцип дифференциации» у Соссюра, согласно которому элементы системы определяются по признакам, отличающим их от аналогичных элементов:

«... отличительные свойства единицы сливаются с самой единицей. В языке, как и во всякой семиологической системе, то, что отличает один знак от других, и есть все то, что его составляет. Различие создает отличительное свойство, оно же создает значимость и единицу» (Соссюр. Курс общей лингвистики, с. 154).

В соответствии с имманентным методу принципом остранения представители Ф 1, так же как и представители лингвистического бинаризма, определяют свой объект по признакам, которые могут быть негативно и относительно выделены в рамках системы оппозиций[362].

Ф 1 противопоставляет сенсуалистское понятие «ощущение» интуитивно-герменевтическому понятию «переживания» (феноменология, Дильтей и др.) и «воображения» (символизм, теория мимесиса и т. д.). На первичной ступени «ощущения», согласно точке зрения Ф 1, произведение искусства присутствует в своей вещной определенности и является самоценным, оставаясь за пределами трансформаций через различные формы адаптации и рационализации. Именно эта антирационалистская тенденция объединяет Ф 1 с сенсуалистской теорией познания в духе Юма, в которой автономия самостоятельно сочетающихся «impressions» (теория ассоциации) также детерминирует процесс мышления и воображения: эта детерминация актов воображения и мысли структурой восприятия проявляется в формализме — что было уже показано — как принцип реализации. Формализм словно эстетизировал принципы ассоциативной психологии, подняв их на уровень автономного эстетического или поэтического мышления[363].

Наряду с этим общим соотнесением ранней формалистской теории восприятия с современным ей позитивистским феноменализмом существовала и доминирующая узкая, очень конкретная связь с бихевиористскими тенденциями в

---

362 Соссюр (Курс общей лингвистики, с. 150): «любой сегмент языка может в конечном счете основываться лишь на своем несовпадении со всем остальным». Точно так же и в Ф 1 эстетичность элемента определяется «принципом дифференциации», принципом дифференциального свойства.

363 Д. Юм в «Трактате о человеческом разумении» ассоциативно связывает психологические правила сочетания с правилами повествовательных структур, которые очень напоминают формалистские определения сюжетных законов: таким образом, можно предположить косвенное воздействие — через Л. Стерна — Юма на русских формалистов. Сумма первичных эффектов («impressions» Юма) конституирует вещную данность эстетического объекта. Следует также упомянуть в связи с этим и феноменализм Эрнста Маха, который был столь же значим для «философии импрессионизма» (Walzel. Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters, S. 87-), как и для эстетики восприятия Ф 1. Ср. также отчасти знакомые формалистам работы Рихарда Гамана, прежде всего его работу Der Impressionismus in Leben und Kunst. Köln, 1907.

психологии того времени, т. е. с теми школами, которые сводили психический процесс к условным рефлексам и другим (психофизическим) механизмам[364].

Научный объект уже не является, с одной стороны, автономной структурой материальных фактов и, с другой стороны, структурой духовных фактов, а представляет собой происходящую в пространстве между ними деятельность, возникающую в процессе реакции как коммуникативная динамика между стимулом и реакцией: с этой точки зрения поначалу просто материальные чувственные «impressions» («ощущения») и аффектации становятся носителями информации, как только они начинают осуществлять коммуникативную функцию стимулов, т. е. становятся не только эмпирическими фактами, а содержанием опыта (ср. «Теорию чувств» У. Джеймса»)[365].

Первичные, эстетически конституирующие остраняющие эффекты формалистской редукционистской модели с бихевиористской точки зрения также считаются фундаментальными элементами восприятия (стимулами), синтезирующими, монтирующими содержательные элементы сознания по механистически-каузальным законам. «Сознание» при этом не только лишается центра, то есть «лишается индивидуальности», но и теряет свою личную идентичность, место которой занимают автономные правила ассоциации: не случайно в теории повествования Ф 2 импрессионистически диссоциированный герой, чистый носитель (и кострулктивный повод) отдельно монтируемых «impressions» стоит выше полностью перспективно мотивированного «носителя сознания» и иллюзионистского полюса идентификации реалистической эпики.

Особенно последовательное развитие бихевиористской психологии в России представляла физиологическая психология рефлексов И. П. Павлова, а также ее приложение к искусству в рефлексологии В. М. Бехтерева. Хотя эстетическая рефлексология в 20-е годы была влиятельной (часто лишь как мода) и была достаточно близка формализму, прежде всего в радикальном отвержении идеалистического «субъективно-психологического направления» (Липпс, Фолькельт, Гросс, Витасек и др.), а тем самым и школы Потебни, в формалистских работах 20-х годов нет практически никаких указаний на эту методологическую близость[366].

---

364 У. Джеймс (James. Does «Consciousness» Exist?) заменяет понятие сознания понятием психологических процессов обучения и приспособления, из-за чего не только личность или Я, но и реальность оказывается сведенной к одному-единственному уровню бытия, на котором, однако, сосуществуют различные порядки (системы) — подобно тому, как это принимали и формалисты: в качестве основного вида отношений между этими рядами господствует параллелизм («психофизический параллелизм» Вундта), явно принадлежащий традиции ассоциативной психологии Юма. Ср. также Mead. Geist, Identität und Gesellschaft, S. 56-.

365 В бихевиоризме, как и в Ф 1, понятие жеста (как предшественник семиотического понятия знака) заменяет понятия символа и содержания сознания.

366 Влияние рефлексологии на теорию восприятия Ф 1 следует оценивать достаточно высоко; она также играла важную роль в материалистическом обосновании «эстетики» Пролеткульта (ср. ниже). Вместе с Ф 1 рефлексологи боролись против представителей «психологии творчества». Лишь в своей книге о Маяковском (1940) Шкловский указывает на связь между формализмом и рефлексологией (О Маяковском, с. 114), прежде всего в том, что касается принципа «снашиваемости» и возникающей в результате избыточности.

На непрагматическом, эстетическом уровне господствует принцип неравновесия между стимулом и реакцией: здесь оцениваемые негативно в прагматическом контексте факторы торможения привычных, т. е. автоматизированных, ассоциаций и рефлексов становятся конституирующими для эстетического отношения к действительности, эстетического «поведения»: эстетическое восприятие и ощущение с точки зрения формализма всегда является заторможенным, осложненным, неэкономичным[367].

Во фрейдизме экономичное рассмотрение психических процессов приводит к концепции, согласно которой эти процессы заключаются в «циркуляции и распределении измеряемой энергии (инстинкта)», давление которой происходит из не поддающегося дальнейшему объяснению витального источника и побуждает к его высвобождению. Существенным для Фрейда — и здесь можно отметить полное совпадение с Ф 1 — является не вопрос об истоках «давления инстинктов», а вопрос о процессе *их психической* трансформации, т. е. об их функциональной переоценке: энергетический субстрат этих трансформаций, т. е. его онтологический генезис, феноменалистски заключается в скобки как «великий X» и остается поэтому хотя и действующим как гипотетическая предпосылка, однако необъясненным.

В основе Ф 1, как и эволюционной модели Ф 3, лежит вполне родственный энергетический принцип, чья необъясненная и недифференцированная действенность просто предполагается в качестве «мотора» изменений. Различение первичных и вторичных процессов, имплицируемых редукционистской моделью Ф 1, происходит во фрейдизме с точки зрения экономичности, причем на

Павлов (Pawlow. Der bedingte Reflex. München, 1972, S. 206-) ссылается в своих экспериментах и *исследованиях исключительно на процессы обучения в условиях каузально-эмпирического* порядка («выживания»), там, где речь идет об установлении равновесия между «стимулом» (= окружающая среда) и «реакцией» (= *биологическая* система, живое существо), об обеспечении саморавновесия с помощью рефлексов; в то же время с позиции принципа остранения это состояние равновесия в *эстетическом оказывается снятым*, так же как и предпосылка экономичности, согласно которой все психические процессы функционируют по принципу максимального (прагматического) эффекта при наименьших затратах или сопротивлении. О рефлексологии ср. Сейдев А. Личность художника в рефлексологическом изучении, с. 39–44 (о работе Бехтерева с тем же названием, опубликованной тогда же); Бехтерев. Об общих основах рефлексологии как научной дисциплины; Он же. Коллективная рефлексология; Введенский. Психология без всякой метафизики; Григорьев. Проблема формы художественного произведения в биологическом освещении; Медведев. Психология художественного творчества за последние годы; Из истории советской эстетической мысли: Сб. ст., с. 24-; Шпет Г. К вопросу о постановке научной работы в области искусствоведения, с. 12–13 (критика рефлексологии в эстетике).

367 Ср. в связи с этим: Das Vokabular der Psychoanalyse. Bd. 1–2. Frankfurt a. M., 1973, S. 357 (статья «Ökonomisch»). Якобсон (Новейшая русская поэзия, с. 31) цитирует Шпербера (Sperber H. Über den Affekt als Ursache der Sprachveränderung). Формалистская критика теории экономии усилий (прежде всего Спенсера) направлена против переноса утилитарно-прагматической детерминации на эстетику, в то время как принцип экономии у Фрейда оказывается с позиций Ф 1 вполне приемлемым.

первичном уровне энергия выступает свободной и подвижной, а на вторичном — связанной: смещение и сгущение свободной психической энергии на первичном уровне происходит без препятствий и потому в соответствии с принципом удовольствия (ср. в связи с этим далее о психологии искусства Выготского), непосредственно вызывая удовлетворение, в то время как на вторичном уровне «бодрствующего мышления, внимания и рациональной способности суждения» первичные процессы оказываются заторможенными, модифицированными и скорррektированными в соответствии с принципом реальности.

«Выпуск энергии» происходит по контролируемым каналам, рефлексия требует «оттягивания удовлетворения», чтобы обеспечить стабильные ассоциации действительно идентичных (гомогенных) фактов (а не просто параллелей по аналогии), без которых не было бы возможным и «формирование Я». Как Фрейд, так и формалисты исходят из того, что все эти вторичные функции навязаны «жизненной необходимостью» и мешают человеку жить согласно принципу удовольствия, который рассматривается как желаемая «нормальная ситуация». Однако здесь мы уже оказываемся в области мировоззрения, где принцип экономии энергии превращается из научной рабочей гипотезы в идеологическую предпосылку, виталистско-гедонистический характер которой проявляется именно в Ф 1 — как, впрочем, и в других видах бихевиористского имманентизма. Однако в то время как Фрейд рассматривает оттягивание (или торможение) непосредственного удовлетворения (т. е. «полного удаления раздражителя») в качестве предпосылки (транзитивного) процесса сублимации, который, по Фрейду, является также предварительным условием формирования Я, формалисты видят в «торможении, затруднении» и осложнении «свободного выхода энергии» сущность эстетического творчества и восприятия.

Целесообразно расщепить формалистское понятие «затруднение»[368]: с одной стороны, оно обозначает порожденное автором торможение появления повторяющихся, идентичных сигналов-стимулов, восприятие которых автоматизировано, с другой стороны, оно обозначает — в более узком смысле — торможение самого восприятия с помощью определенных конструктивных приемов (приемов остранения), которые «деавтоматизируют» предмет или способ его изображения перспективно-оценивающе или конструктивно-функционально, делая объектом восприятия предмет (Материал 2) или способ (Прием 2). В «затрудненном восприятии» по-новому ощущается, видится как реальная, экзистенциально доступная действительность, так и художественная техника (Приемы 1 и 2), приводящая к этой первичной «ощутимости»: обнажающее Ощущение 2 («ощущение формы, конструкции») определяет витальную интенсивность Ощущения 1 непосредственного переживания вещи. Эффект деавтоматизации привычного, конвенционального, прагматического «узнавания» с помощью редукции восприятия к первичным Ощущениям 1 совпадает с функцией первично-конституирующего остранения:

---

[368] Критику принципа экономии Спенсера см. у Шкловского (Искусство как прием, с. 8, где он ссылается на Spencer. Philosophy of Style. New York, 1880) и Эйхенбаума (Сквозь литературу, с. 80–81). Шкловский критикует также широко распространенную теорию Бюхера о механизирующей, экономизирующей и потому облегчающей функции ритма (в рабочих песнях и т. д.) — рус. перевод: Работа и ритм. М., 1923.

«И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием "остранения" вещей, и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, сделанное в искусстве не важно» (Шкловский. Искусство как прием, с. 14).

Теория восприятия Ф 1 абсолютизирует кубистический и футуристический «прием затрудненного восприятия»[369] (Якобсон. Футуризм, с. 4), превращая его в центральный принцип эстетической «ощутимости» во всех формах искусства:

«Образность, символичность не есть отличие поэтического языка от прозаического. Язык поэтический отличается от языка прозаического ощутимостью своего построения. Ощущаться может или акустическая, или произносительная, или же семасиологическая сторона слова» (Шкловский. Потебня, с. 4).

Формалистский имманентизм и гедонизм ранней фазы несомненно опирался на гедонистически-виталистические предпосылки, которые ставят перед принципиально «свободным от целесообразности» искусством задачу постоянной сенсибилизации и творческого обновления человека. «Цель» или «самоцельность» деавтоматизированного восприятия заключается в интенсификации «élan vital» путем освобождения непосредственного мироощущения, «ощущения вещей» благодаря воскрешающей силе искусства (Шкловский. Воскрешение слова, с. 12-). Первично-конституирующие приемы остранения и эффекты остранения ставят под вопрос не только аффирмативные структуры мышления, но и структуры поведения, они высвобождают человека из состояния отчужденности и витального оцепенения, которое рассматривается как следствие автоматизации *восприятия, окаменения чувствительности. Это расширение принципа деавтоматизации на экзистенциальную сферу было предначертано как витализмом художественного авангарда того времени, так и философским витализмом,* с которым формалисты были достаточно хорошо знакомы.

«Окаменение» с самого начала было для формализма не только эстетическим феноменом, но и витально-экзистенциальной категорией, как «отсутствие переживания» (Шкловский. Предпосылки футуризма, с. 7–8), как неспособность «ощущения мира», категорией, имеющей отношение ко всем жизненным процессам и упорядочивающей их с позиций эстетической чувствительности: со сопособностью ощущения «вещей» умирают сами вещи, а с ними и живительный источник «эстетической энергетики»[370].

---

[369] Энгельгардт (Формальный метод в истории литературы, с. 91–92) расценивает и принцип «затруднения» как рабочую гипотезу, тесно связанную с гипотезой заумности: «признака ощутимости» недостаточно, чтобы определить «эстетическую значимость». Медведев (Формальный метод в литературоведении, с. 84- и 200-) также критикует (хотя и на других основаниях) «созерцательный гедонизм» формалистов, проявляющийся в теории затрудненного восприятия.

[370] Эйхенбаум. Литература, с. 27–28; Энгельгардт. А. Н. Веселовский, с. 175; Erlich. Russischer Formalismus, S. 198–199. — Что больше всего сбивало с толку идеологических критиков формализма, так это тот факт, что Ф 1 удовлетворялся простой, не

Шкловский[371] устанавливает непосредственную связь между автоматизацией переживания мира и гибелью мира, между отсутствием творчества и бесчеловечностью: «автоматизация пожирает вещи, одежду, мебель, женщину и ужасы войны»: «Мы живем, как покрытые резиной. Нужно вернуть себе мир. Может быть весь ужас (мало ощутимый) нашего настоящего дня, антанта, война, Россия, объясняется отсутствием у нас ощущения мира ... отсутствием широкого искусства» (Шкловский. Литература и кинематограф, с. 11).

Наиболее очевидная параллель к этой философии жизни как основанию раннего формализма (прежде всего у Шкловского) обнаруживается у А. Бергсона[372], главным образом в его философии смеха (Das Lachen, S. 101-), где с почти дословным совпадением с формалистским витализмом искусства ставится задача «установить непосредственное отношение к вещам, прямое, неискаженное отношение к самому себе». Это восстановление непосредственности возможно, однако, только через антипрагматическое новое видение, которое—и здесь Бергсон примечательным образом употребляет понятие, позднее дословно появляющееся у Шкловского,—направлено против «практического узнавания» (S. 102), против автоматизированного классифицирующего зрения «по этикеткам» (S. 103).

Тезис Шкловского, что искусство схватывает «становление вещей», также ведет свое происхождение от актуализма философии жизни, для которого становление выше бытия, который выступает против статического a priori за плюрализм практики и—тоже как и позднее формализм—против идеалистического и материалистического монизма и механистического спенсеризма.

4. Вторичные эффекты восприятия (Установка 2/Ощущение 2)

Вторичная фаза восприятия заложена в редукционистской модели Ф 1 лишь имплицитно; ее реконструкция требует, с одной стороны, зеркального отображения относящихся к области эстетики восприятия эквивалентов более подробно разработанных предварительных условий и терминов Ф 1, принадлежащих к порождающей эстетике и эстетике текста, и, с другой стороны, заключения в скобки функционально-синтагматических (Ф 2) и диахронно-коммуникативных

имеющей вектора интенсификацией ощутимости (Медведев, с. 62–63) и отождествлял эстетичность с «плотностью» и «свежестью» нового видения (Шкловский. Ход коня, с. 106). Тем не менее представление, будто формалистская эстетика остранения не стремится к новому взгляду на мир (W.-D. Stempel—In: Texte, II, S. XIV), опровергается многочисленными высказываниями формалистов.

[371] Автоматизация восприятия и потеря мира, разрушение мира неразрывно связаны для Шкловского (Шкловский. Литература и кинематограф, с. 11 и Эйхенбаум. Миг сознания).

[372] О влиянии Бергсона на формализм ср. Pomorska. Russian Formalist Theory ..., p. 56; Ambrogio. Formalismo e avanguardia in Russia, p. 151; Новейшая русская литература, с. 20; Шкловский. Литература и кинематограф, с. 23; Шпет. Явление и смысл, с. 4–5 и 219 (критика витализма Бергсона). Русское издание сочинений Бергсона: Собрание сочинений. СПб., 1913–1914 (а также многочисленные отдельные издания).

(Ф 3) теорий, разработанных формалистами непосредственно вслед за этим. Правда, с точки зрения этого дальнейшего развития анализ вторичной фазы восприятия в рамках редукционистской модели Ф 1 должен представляться нелепостью, вещью невозможной — однако эта невозможная вещь в то же время, будучи «эволюционным звеном» методологического развития формализма (и других родственных методов), не только проясняет крайние следствия радикального осуществления Ф 1, но и наглядно демонстрирует тем самым внутреннюю необходимость и логику расширения и самокритичной модификации метода. В самом деле, невозможно принять Установку 2 как вторично-конструктивный структурированный фон ожиданий (Фон 2) без анализа его синхронной и диахронной контекстуальной обусловленности. Не иначе обстоит дело и с постулированием вторично-конструктивного «ощущения формы», или «построения» (= Ощущение 2), всегда предполагающего предварительное конкретное контекстуальное знание, без которого нет возможности сравнения.

«Ощутимость» формы, вторично-конструктивных приемов, всего акта «восприятия тематического и композиционного» (Шкловский. Теория прозы, с. 176) должна опираться на знание фона восприятия, на котором и выделяются дифференциальные свойства: «ощутимость построения» поэтического языка появляется в своем вторично-конструктивном качестве только тогда, когда практический («прозаический») язык определяется не просто апофатически как полное отрицание поэтического, а коммуникативно дифференцируется соответственно множеству его функций, норм, конвенциональных условностей и прагматических контекстов. В целом вторичный акт восприятия требует *подобной дифференциации отношений Материал/Прием 1 и Материал/Прием 2* — что вызывает следствия, которые уже просматриваются в рамках Ф 1, но не включены в методику[373].

Характерным для Ф 1 является незначительный интерес к особенностям психологии восприятия вторичной адаптации, которой в это же время подробно занимались рефлексологи. Гораздо более адекватным казалось представителям Ф 1 довольно некритично заимствованное у Б. Кристиансена понятие истолкованного в духе гештальтпсихологии «выделения» (Выделение 1/2) формы на некотором фоне и возникающих в результате «дифференциальных ощущений» (Шкловский. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля, с. 50):

«Как общее правило, прибавляю: произведение искусства воспринимается на фоне и путем ассоциирования с другими произведениями искусства. Форма произведения искусства определяется отношением к другим, до него существовавшим, формам. Материал художественного произведения непременно педалирован, т. е. выделен, "выголошен"» (Шкловский. Связь приемов ..., с. 50).

Существенным и достаточным для Ф 1 было простое констатирование «дифференциальных ощущений» в отношениях одного произведения к другому, одного приема к другому, динамизированных напряжением между нормой и отклонением. Понятие канона и связанные с ним диахронические концепты еще не являются в Ф 1 функцио-

[373] Шкловский (Воскрешение слова, с. 2-) выдвигает «рабочую гипотезу», согласно которой художественное восприятие делает форму «переживаемой», однако на нее изначально долна быть направлена интенция реципиента (Шкловский. Теория прозы: «установка на выражение ... на самый факт приема ...» «установка на условность» — с. 145).

нально определенными, они еще полностью свободны от ценностных характеристик и определяются на бихевиористский манер как действующая на данный момент привычка («обычное», «привычное» и т. д.), которая постулируется совершенно прагматически, как конвенция common sense[374].

С этим согласуется положение Якобсона, по которому «лишь на фоне знакомого постигается, поражает незнакомое» (Новейшая русская поэзия, с. 62). Понимание Установки 2 как специфической психологической «установки, настроенности», участвующей в детерминации функционального порядка эстетического объекта, было крайне недостаточно развито в Ф 1 и выступало на передний план только тогда, когда было необходимо выявить расхождение между установкой автора (и произведения) и установкой реципиента как эстетическую категорию. Лишь на вторичном уровне восприятия возможны такие принципиальные различия, как между эстетической и комической интенциональностью. Именно в этом пункте в Ф 1 был более всего осознан не только пассивно-обусловленный, но и активно-определяющий характер позиции реципиента: «Вещь может быть задумана как трагическая и воспринята как комическая и наоборот» (Шкловский. О теории анекдота).

Подобно тому как существует «невольная комичность», следовало принять и существование «ненамеренной эстетичности». Однако в рамках редукционистской модели Ф 1 нельзя найти ответ на вопрос, когда действует установка автора, а когда — установка читателя: вместо совершенно гипотетического понятия имманентно фиксированной Установки 2 в Ф 2/3 появляется все более обусловленное коммуникативно понятие функции; из рудиментарной теории «канонизации» в Ф 3 развивается диахроническая, детализированная в литературно-социологическом аспекте эволюционная модель.

5. Дальнейшие интеллектуальные реакции и рефлексия

Обычно интерпретаторы формализма[375] довольствуются констатацией, что формалисты непоследовательно насыщали чисто сенсибилизирующие эффекты этическими и идеологическими познавательными элементами и тем самым от-

---

374 Этот — часто порицаемый — «релятивизм» формалистских оценок также совпадает с принципом «common sense» Юма и английских эмпириков. Ср. об этом также Walzel O. Gehalt und Gestalt, S. 91, где проводится различие между «относительной» и «абсолютной» нравственностью, между поэзией впечатления и поэзией выражения. Сознательно провоцирующе говорит и Шкловский (О теории прозы, с. 192) о «внежалостности», «внеэмоциональности» искусства. Об относительности вкуса ср. у Юма: Hume D. Über die Regel des Geschmacks, S. 43–63.

375 Striedter. — Texte, I, S. XXIII; Erlich. Russischer Formalismus, S. 194; Pomorska. Russian Formalist Theory ..., p. 23, 54–55; Ефимов. Формализм ..., с. 47; Lachmann (Die «Verfremdung» und das «Neue Sehen» bei V. Šklovskij, S. 226-) учитывает лишь футуристические корни формалистского витализма; Broekman. Strukturalismus, S. 54–57; Striedter (Transparenz und Verfremdung, S. 263-) положительно оценивает этическое и познавательное значение остранения как «снятия отчуждения» между субъектом и объектом (S. 288); Oulanoff. The Serapion Brothers, p. 40–41.

ходили от своей редукционистской модели. Очень настойчиво указывал на эту (мнимую) непоследовательность как негативное явление Медведев/Бахтин:

«Толстой вовсе не любуется остраненной вещью. Наоборот, он и остраняет ее только затем, чтобы уйти от нее, оттолкнуться от нее и чтобы тем резче выдвинуть положительно должное — определенную моральную ценность ... остраняемая вещь остраняется не ради нее самой, не для того, чтобы почувствовать ее, "чтобы сделать камень каменным", а ради другой "вещи", ради моральной ценности, которая тем резче и ярче выступает на этом фоне, именно как идеологическая значимость» (Медведев. Формальный метод ..., с. 86).

Подобное противопоставление эстетически-сенсуальных интенций и эффектов идеологически-интеллектуальным глубочайшим образом противоречит — как показало предшествующее изложение — формалистскому принципу реализации, которая всегда детерминирует вторичные акты/аффекты исходя из первичных, снимая тем самым и связанную с ними идентификацию. Новое видение как акт интеллектуальной переоценки вещей и отношений между ними и к ним всегда должно пройти первичную фазу сенсибилизации; «видение»[376] как «цель остранения» — это одновременно и путь, и прием остранения («прием видения = неузнавания» — Шкловский. Теория прозы, с. 12, 18).

Специфически эстетический процесс познания, «поэтическое мышление», происходит — с точки зрения формализма — не на двух независимых друг от друга коммуникативных уровнях (интеллектуально-абстрагируемого «сообщения» и чувственно воспринимаемых «стимулов»), а в гомогенном методическом акте творчества и восприятия как «порождения значения» с помощью описанных первично-конституирующих и вторично-конструктивных приемов/эффектов).

Дальнейшее рассмотрение углубления принципа остранения (остраняющая перспектива, «точка зрения» и т. д.) будет все больше прояснять, что то самое «отвлечение от смыслового, идеологического значения», которое Медведев выдвигает в качестве упрека в адрес теории остранения Шкловского (и противопоставляет «идеологической функции» остранения в творчестве Толстого), представляет собой вполне ориентированный как интеллектуально, так и идеологически первичный акт намеренного сужения перспективы, умышленного «неузнавания», «непонимания», который обнажает автоматизированный common sense прагматического «узнавания» (и связанной с ним конвеционализированной коммуникации). Этот процесс конституирующего и конструктивного обнажения (1/2) является для формализма как интранзитивной саморепрезентацией субстрата и конструкции, так и транзитивным обнажением в смысле срывания масок, разоблачения «автоматизированных», предвзятых ходов мысли и позиций[377].

Для редукционистской модели Ф 1 характерно, что все первичные и вторичные приемы (семантического сдвига и реализации) анализируются на предмет

---

[376] Гершензон. «Видение поэта» — характерный пример философско-герменевтического толкования понятия видения.

[377] Центральным «мифом» обнажающего остранения является сказка Г. Х. Андерсена «Новое платье короля», в которой сущность вещей и событий внезапно становится ясной только в остраненной перспективе внекатегориального, неконвенционального видения ребенка. Известно, что и Л. Толстой очень ценил эту сказку Андерсена, и это отражено в дневниковой записи от 1.01.1857 г., где он пишет, что перевел «Новое платье короля». Перевод напечатан в «Азбуке» Толстого (1872) и в его «Детском круге чтения» (1907).

того, как они, остраняя, меняют оценку своего объекта (саму структуру произведения или внехудожественные факты), и при этом не обращается должное внимание на то, какие выводы можно сделать из них применительно к субъекту, к структуре его имманентных произведению повествовательных точек зрения (Ф 2) или к его трансцендентной по отношению к произведению коммуникативной позиции (Ф 3).

В этом смысле следует понимать и высказывание Шкловского, что «прием остранения», т. е. прием, когда предмет не называется своим именем («иносказание»), а описывается таким образом (= остраняющее описание), будто он увиден впервые (остраненная перспектива), является средством добраться «до совести» читателя (Шкловский. Искусство как прием, с. 16-; Ход коня, с. 119-).

«Ложное эстетическое сознание» влечет за собой и ложное общественное сознание. Этим объясняется и экзистенциальная позиция художника как «постороннего человека», который видит и изображает мир с точки зрения постороннего, изначально в его феноменальной структурированности:

«Писатель не должен быть ... наивным человеком, но он должен быть человеком, заново видящим вещи ... Люди не умеют видеть окружающего ...» (Шкловский. Техника писательского ремесла, с. 9). «Не верьте обычным отношениям к вещам, не верьте привычной целесообразности вещей, не принимайте море по чужой описи» (с. 13).

«Познавательный эффект» осуществляется не в знании или чисто интеллектуальном идеологическом сознании, а в позиции, в «установке» реципиента по отношению к действительности. Эстетическая ориентация Установки 1 производит «разрушение иллюзии непосредственности» (Эйхенбаум. Литература, с. 193-) с помощью «условности искусства» в соотнесении с эмпирически-прагматической рациональностью.

Ф 2

Вторая фаза русского формализма

(Синтагматическая функциональная модель)

I. Общая методологическая характеристика Ф 2

Вернее всего было бы определить методологический переход[378] от Ф 1 к Ф 2 как «последовательный прыжок»: «последовательный», потому что тождество метода *при* этом вполне сохраняется, а «прыжок» — потому что и в теоретическом аспекте, и в научном объекте происходит принципиальное смещение детерминант. Как было показано, Ф 1 абсолютизировал свою редукционистскую модель и тем самым свой научный объект в качестве эстетического объекта; его задача заключалась в том, чтобы дедуктивно утвердить «литературность» как специфический признак, отличающий именно те произведения, в которых он представлен в обнаженной форме, т. е. все остальные признаки произведения редуцированы, деформированы, низведены до уровня простого Материала 1.

В Ф 2 центр тяжести перемещается с первичного представления конституирующих актов и вторично-конструктивных приемов на синтагматическую структуру произведения искусства, на его конкретные правила композиции, на систему приемов или функций. На этом синтагматическом уровне анализа абсолютно постулированная в Ф 1 «детерминация снизу» (т. е. исходя из принципа параллелизма и сдвига на уровне слова) оказывается относительной из-за появления «детерминации сверху» (т. е. со стороны конструктивного принципа общей функциональной иерархии произведения) и подвергается новой систематизации. Место деконтекстуализирующей, парадигматизирующей, разлагающей на составляющие динамики «вертикальной детерминации снизу», которая ставит художественную презентацию в принципиальную оппозицию к прагматическому, коммуникативному контексту, занимает в Ф 2 контекстуализирующая динамика синтагматических функций; позитивно определяемый принцип порядка детерминирует сначала структуру конструктивных уровней, а затем и структуру коммуникативной ориентации. В то время как в презентации Ф 1 парадигматизированные элементы кумулятивно-паратактически монтируются в линейную

[378] Эйхенбаум. Литература, с. 128-.

последовательность (Монтаж 1), из-за чего получают возможность максимально сохранить свою структурную автономию, в синтагматической структуре парадигматизированные элементы трансформируются и функционально преобразуются как благодаря автономным закономерностям последовательного расположения, так и благодаря пронизывающему все конструктивные уровни принципу «целостности», т. е. они деформируются в зависимости от того, в каком контексте выступают: это относится как к парадигматизированным единицам на фонетическом и лексическом уровне, так и к сюжетным единицам.

Именно этот «контекстуализм», различение парадигматических и синтагматических отношений позволяют установить методологическую аналогию между Ф 2 и структурным принципом лингвистической модели (прежде всего Соссюра). Исходной точкой при этом служит выдвинутое Соссюром противопоставление синтагматических и ассоциативных отношений (Курс общей лингвистики, с. 155): в синтагме член in praesentia благодаря «актуальной последовательности» предшествующих и последующих элементов (с. 156) детерминируется и функционально определяется ими; в то же время ассоциативные отношения соединяют по определенному признаку члены, так сказать, in absentia, «вне процесса речи», то есть в мозгу.

Общий элемент ассоциативного отношения может принадлежать различным «рядам» — формальным, семантическим или основанным только на «общности акустических образов» (с. 158), как это происходит в народной этимологии, в каламбуре и т. д.

«Налицо, таким образом, либо общность как по смыслу, так и по форме, либо только по форме, либо только по смыслу. Любое слово всегда может вызвать в памяти все, что способно тем или иным способом с ним ассоциироваться» (с. 158).

Ассоциативные отношения такого рода (ср. теорию параллелизма и каламбура) однозначно доминируют в Ф 1 и деформируют синтагматические отношения: поначалу симультанность Монтажа 1 вытесняет последовательный характер Монтажа 2, который, правда, в Ф 2 не абсолютизирует простую синтагматическую последовательность, а *интегрирует симультанную ассоциацию последовательных членов в новую, многослойную и многозначную линейную структуру*: в то время как, с одной стороны, синтагматическая структура деформирует и остраняет ассоциативную, ассоциативная структура, с другой стороны, оказывает то же воздействие на синтагматический порядок. Соссюр подчеркивает «взаимозависимость» ассоциативных и синтагматических отношений (с. 161), поскольку «координация в пространстве способствует созданию ассоциативных координаций, которые в свою очередь оказываются необходимыми для выделения составных частей синтагмы» (там же).

Переведенное на язык Ф 2, это означает, что данная синтагматическая композиция не только соединяет номинативные или транзитивные значения семантических или более сложных единиц-мотивов в предложение или сюжет, но и актуализирует коннотативные, интранзитивные, парадигматические ассоциации этих единиц в одной или нескольких группировках, благодаря чему они словно «пробуждаются» из своего «латентного состояния».

Этот акт актуализации, который Тынянов в «ключевой» в методологическом плане работе Ф 2 — «Проблема стихотворного языка» — называет «семасиологизацией», заменяет теперь понятие остранения Ф 1 на всех конструктивных и функциональных уровнях: под давлением синтагматического порядка (ср. ниже понятие «тесноты» у Тынянова) семантические, сюжетные и другие пара-

дигматические единицы, которые вызываются ассоциациями с их синтагматически-контекстуальным фиксированным значением, связываются ассоциациями между собой, объединяются в один или несколько подтекстов, вступающих в остраняющую оппозицию к тексту фиксированных значений, остраняют его.

Согласно Соссюру, эти тексты являются результатом «приема фиксации и выбора», т. е. «операции, состоящей в умственном отстранении всего, что не приводит к желательной дифференциации в желательной точке» (Курс общей лингвистики, с. 163) — определение, которое в этой форме действительно только для транзитивно-прагматически ориентированной коммуникации, в то время как в поэтическом тексте, в противоположность этому, в сознании активизируется, актуализируется все то, что осложняет, полисемантически расщепляет, придает конструктивную «ступенчатость» (Шкловский) и драматургически замедляет транзитивное достижение «желательной точки» (прямого обозначения, ключевого момента фабульной последовательности и т. д.). Однако в качестве ориентира во множестве «латентных (парадигматических) систем» (там же) «желательная точка» постоянно сохраняется и играет уже не просто пассивную роль, как в Ф 1 — в качестве фона, для дифференциальных свойств отдельных поэтических действий. В этом смысле Соссюр говорит о хранящихся в памяти «более или менее сложных типах синтагм»: в эстетическом процессе значим как выбор одного из типов, так и опущение других типов, образующих подтекст. Однако ассоциативные группы определяют не только выбор — как подчеркивает Соссюр (с. 163), — но также и восприятие, в котором каждый избранный тип сопоставляется с запасом других типов в памяти (Установка 2 — синхронная и Установка 3 — диахроническая). Как при выборе, так и при восприятии все единицы «облекаются значимостью» (с. 163), которая как доминирует исключенные при выборе единицы и сочетания, так и дифференцируется от них.

В Ф 2 эта значимость, ценность еще определяется имманентно, т. е. в пределах синтагматических контекстных границ между началом и концом *стихотворной строки, абзаца, главы, рассказа*, романа и т. д. Чисто парадигматическое представление еще не располагает необратимой направленностью синтагматической структуры от начала к концу, напротив, она принципиально обратима, — по крайней мере в восприятии и, насколько это допускает средство выражения, при порождении. В то время как синтагма «сразу же вызывает представление о последовательности» (Соссюр, с. 158), ассоциативные члены «не даны в сознании ни в определенном количестве, ни в определенном порядке», они располагаются вокруг некоторого «центра» как «члены группы, число которых безгранично» (там же), их ассоциация происходит симультанно по парадигматическим вертикалям: Монтаж 1 как ряд таких «вертикалей» обладает несколькими «центрами» перспективной идентификации, которые сосуществуют, находясь в нескольких перспективах, и не предполагают тем самым зафиксированное положение субъекта; синтагматическая же структура, напротив, ориентирована на перспективу и всегда предполагает определенное (пусть и многослойное) положение субъекта.

Лишенная нарративной перспективы презентация текстов Ф 1 является автономной в отношении каузально-генетической детерминации историческим, социальным, коммуникативным, психическим, идеологическим контекстом, в то время как перспективная структура артефакта в Ф 2 остается ориентиро-

ванной на этот контекст даже тогда, когда его каузально-детерминирующая действенность и связанная с этим перспективная мотивация по мере углубления в произведение оказывается иронически или остраняюще снятой, демотивированной, депсихологизированной. Демотивировка (= первичный акт остранения) происходит не как в Ф 1, между внехудожественным (Материал 1/мотивация) и художественным порядком (Материал 2/мотивировка), а в рамках синтагматического продвижения между по-разному ориентированными и структурированными синтагматическими единицами, которые остраняют друг друга, при этом одна или несколько синтагматических единиц образуют имманентный произведению Фон 2, материал обнажающего и функционально преобразующего остранения с помощью «конструктивного принципа» (Тынянов) доминирующей синтагматической структуры. Выдвинутый Тыняновым и Эйхенбаумом принцип «доминанты» гарантирует, что направление этого функционального остранения необратимо—имманентная фиксация, которая в дальнейшем, в Ф 3, снова будет представлена как относительная благодаря изменчивости синхронной оценки в эстетическом восприятии (Установка 3).

Теория сюжета Шкловского, которая будет далее проанализирована, образует своего рода «методологический мост» между парадигматическим представлением Ф 1 и синтагматической функциональной моделью Ф 2 (прежде всего Тынянова). Шкловский рассматривает сюжет как линейную последовательность Монтажей 1, их кумулятивный, статический характер не отличается от монтажа на уровне лексики: методологическим tertium comparationis между языковыми и сюжетными приемами является принцип «ступенчатости», образующий центр его ранней работы «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля». *В* перспективе *Ф 1* эта «связь приемов» между языковыми и сюжетными приемами представляется не только аналитической «шпаргалкой», подсказкой, но и процессом реализации, происходящим в самом произведении: вторично-конструктивные приемы параллелизма и сдвига на уровне языка детерминируют «снизу» параллелизм и сдвиг синтагматических единиц (мотивов) на уровне сюжета, где проявляются те же первичные и вторичные эффекты эстетического восприятия, что и на языковом уровне: прежде всего простое «затруднение», «торможение», а кроме того — «обнажение» отношений между монтируемыми мотивами. Сюжет представляет совершенно определенный тип отношений или комбинации мотивов, собственная структура которых и внетекстовая ценность в контексте других произведений или в прагматическом контексте (Материал 1) могут остаться без (достаточного) внимания; существенным является отклонение от парадигматического набора тех комбинационных типов, которые в данном сюжете не используются и потому образуют «фон восприятия» для дифференциального свойства сюжетного остранения.

Прием «перестановки частей» или «отклонения» был интересен с этой позиции Ф 1 не как функция внутри синтагматической структуры (как у Тынянова в Ф 2), не как имманентное произведению изменение телеологической иерархии, а как остранение сюжетной нормы на парадигматическом уровне, на котором

канонизированы определенные сюжетные типы, а другие — (еще) нет или уже не канонизированы: причина (де)канонизации — (де)автоматизация «ощутимости» — заключена для Ф 1 во внутренней динамике процесса восприятия, в то время как для Ф 2/3 причина также и прежде всего заключена в имманентном смещении конструктивного принципа и тем самым в реорганизации функциональной иерархии всех конструктивных уровней. Подобная функциональная иерархия не является пассивной и как целое подверженной автоматизации (ее восприятия) — она, напротив, интегрировала саму эту (де)автоматизацию в имманентную произведению динамику напряжения между гетерогенными конструктивными принципами; деформация понимается при этом «имманентно-относительно», как подчинение отдельного элемента соответствующему доминантному конструктивному принципу. Подобная дифференциация «догмата отклонения» Ф 1 в условиях Ф 2/3 опирается как на функциональное определение приема в рамках композиционной системы, так и на рецептивно-оценочное включение этой системы в систему более высокого порядка — произведений, жанров и синхронных или диахронических тенденций. Анализ отношений этих систем выбрал в качестве своей задачи Ф 3.

Общей предпосылкой для во всем прочем враждебных представителей формалистской фукнциональной теории, с одной стороны, и стиаистической, телеологической теории композиции — с другой, была предпосылка целостности единства произведения искусства, в то время как в парадигматическом представлении Ф 1 и еще в (ранней) теории сюжета Шкловского «единство» отождествляется с канонизированной, конвенционализированной сюжетной нормой, остраняемой в «открытой форме» «бессюжетности»: уже во вводной фразе известного сочинения «Строение рассказа и романа» (1921) Шкловский провокационно в условиях, когда не мог определить «строение» как композицию, прибегает к уловке и сводит всякое «строение» заданной сюжетной схемы до уровня Материала 2 пародийного остранения сюжета:

«... я должен прежде всего сказать, что у меня нет определения новеллы. Это значит — я не знаю, какими свойствами должен обладать мотив, или как должны быть построены мотивы, чтобы возник сюжет. Простой образ или простая параллель или даже простое описание события еще не дают ощущения новеллы» (Шкловский. Развертывание сюжета, с. 3).

Первоначальная тенденция формалистской теории сюжета эстетически абсолютизировать в духе Ф 1 «бессюжетность» как остраняющий тип по крайней мере для романного жанра («“Тристрам Шенди” самый типичный роман всемирной литературы» — Шкловский. Теория прозы, с. 161), вскоре уступила место пониманию того, что — в зависимости от распределения доминант в синхронной системе жанров — «чисто сюжетный роман», как пародийный, может остранять сериальный или монтажный роман, если он становится канонизированным[379].

В бессюжетных произведениях по этой причине также действуют не сложно иерархизованные синтагматические функции, а концепт «мотивировки» из Ф 1,

[379] «Научным объектом» формалистской теории повествования и сюжета является традиция тех романов и рассказов, в которых доминирует сериальное нанизывание, бессюжетность или остранение сюжета.

демотивирующий привычные функциональные, нарративные отношения. В методологической эволюции от Ф 1 к Ф 2/3 произошел прямо противоположный процесс — развитие понятия функции из понятий «мотивировка» и «установка» модели Ф 1.

«Мотивировка» может обосновать только «ввод» или контрастное сопоставление (Монтаж 1) двух или более автономных членов, исходя из первично-конституирующего акта оценки Установки 1, но не конструктивное подчинение или доминантность одной синтагматической функции в рамках структуры целого, не «телеологию» последовательности отдельных членов в стихе или сюжете. То же касается и последовательности канонизированных норм, смена которых хотя и может быть констатирована с позиций (де)автоматизации, но ее направление и эволюционная логика остаются при этом без объяснения[380].

В Ф 2 принцип остранения интегрирован в композицию произведения искусства, где он как «конструктивный принцип» (Тынянов) деформирует и динамизирует «симметрию композиционных фактов» (Тынянов. Проблема стихотворного языка, с. 28) и статическое понимание конструктивного (с. 25), в том числе и принадлежащее Ф 1: раннеформалистское понятие материала (Материал 1) в своей функциональной трансформации полностью растворяется в Материале 2 и не должно смешиваться с «внеконструктивными моментами» — «понятие "материала" не выходит за пределы формы — оно тоже формально» (с. 25).

Основное методологическое различие между телеологической теорией композиции и формалистской функциональной моделью заключается именно в постоянном внутреннем напряжении конструкции, возникающем из-за «выдвигания одной группы факторов за счет другой»: «выдвинутый фактор», доминирующий в качестве конструктивного принципа над «подчиненными» факторами, вызывает со стороны восприятия «ощущение протекания», т. е. остраняющий эффект постоянной имманентной произведению деформации, обнажения и деавтоматизации:

«Если исчезает ощущение взаимодействия факторов (которое предполагает обязательное наличие двух моментов: подчиняющего и подчиненного) — стирается факт искусства; оно автоматизируется» (Тынянов. Проблемы стихотворного языка, с. 29).

Введенный в Ф 1 в качестве коституирующей предпосылки принцип контраста, лежащий в основе любой конструкции, выступает в Ф 2 как динамическая «антиномичность формы» (с. 50), ведущая к каузально-генетически неопределенной, постоянной борьбе между доминирующими и доминируемыми факторами — борьбе, которая для Ф 2 еще проходит вне времени, независимо от социальных, идеологических, психологических рядов как «чистое движение» (с. 28). Для Ф 2 «мотором» этого движения является, однако, уже не первичная ступень Ощущения 1, а вторичная — Ощущение 2, «ощущение взаимодействия факторов», непосредственно происходящее от «ощущения формы» Ф 1. В то время как для Ф 1 эстетичность отождествляется с первичной

---

380 Энгельгардт (Формальный метод в истории литературы, с. 76, 84-) также видит в «анализе телеологической направленности элементов структуры» основную задачу 2-й фазы формализма.

«ощутимостью», для Ф 2 она идентифицируется с «конструктивностью», которая всегда оказывается ощутимой там, где действует «конструктивный принцип»[381].

Вполне последовательно поступает Тынянов, когда оказывается перед необходимостью критиковать амбивалентность понятия «мотивировка» Ф 1 с функциональной точки зрения, поскольку это понятие только статически-дескриптивно констатирует наличие «согласованности факторов» композиции:

«Мотивировка в искусстве — оправдание одного какого-либо фактора со стороны всех остальных, его согласованность со всеми остальными (В. Шкловский, Б. Эйхенбаум); каждый фактор мотивирован своей связью с остальными» (Тынянов. Проблема стихотворного языка, с. 33).

Как уже было показано, для Ф 1 остраняющая динамика имманентной произведению «мотивировки» вырастает из ее оппозиции к внехудожественной «мотивации» — оппозиции, конститутивной одновременно и для определения эстетичности произведения искусства, и для его «установки», эмоционально-оценочного восприятия: однако функциональный анализ конструктивных факторов ведет к пониманию того, что даже если в конкретном произведении присутствует постулат общей эстетической мотивировки, то все же ограничение гомогенно «мотивированным искусством» (Тынянов, с. 33–34) учитывало бы только конвенционализированный случай так называемого «легкого искусства» (прим. 13), поскольку тогда мотивированный случай служил бы исходной точкой теории и анализа, а не точкой приложения критики[382].

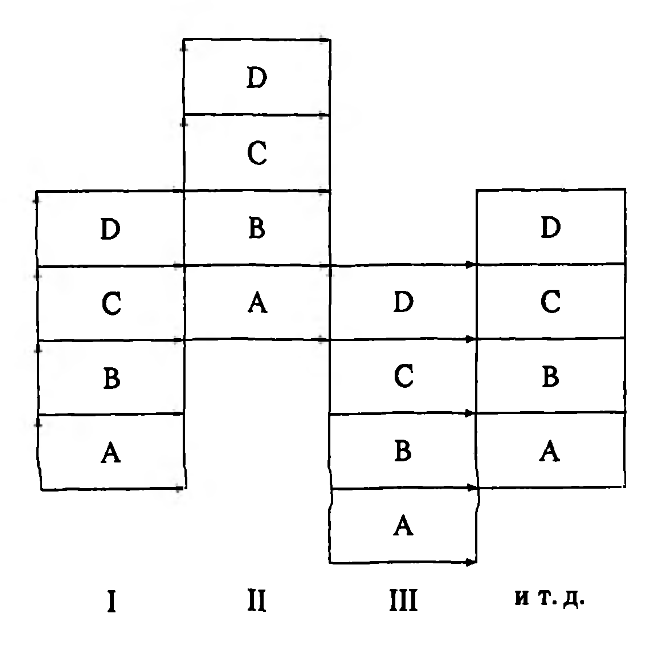
Парадигматическая редукционистская модель презентации в Ф 1 может быть в упрощенном виде представлена на следующей схеме (рис. на с. 226).

I, II, III символизируют в схеме Ф 1 одну из автономных синтагматических «ячеек», которая по горизонтали серийно монтируется с другими «ячейками»; вертикальные стрелки символизируют процесс реализации от материально фиксированных фонетических и семантических элементов (A и B) до принадлежащих к более высоким порядкам тематических элементов и элементов-мотивов (C и D). Монтаж может идти «линейно», так что каждому парадигамтическому уровню синтагматической «ячейки» соответствует адекватный парадигматический уровень соседних ячеек (серия A/I—A/II—A/III и т. д.), или же со «сдвигом», так что сопоставленными оказываются неадекватные парадигматические уровни, или же ожидаемые синтагматические параллели с соседней ячейкой не обнаруживаются (у B/I нет соответствия B/II — случай «одночленного параллелизма»); в некоторых случаях «лейтмотив» оказывается подхваченным в

---

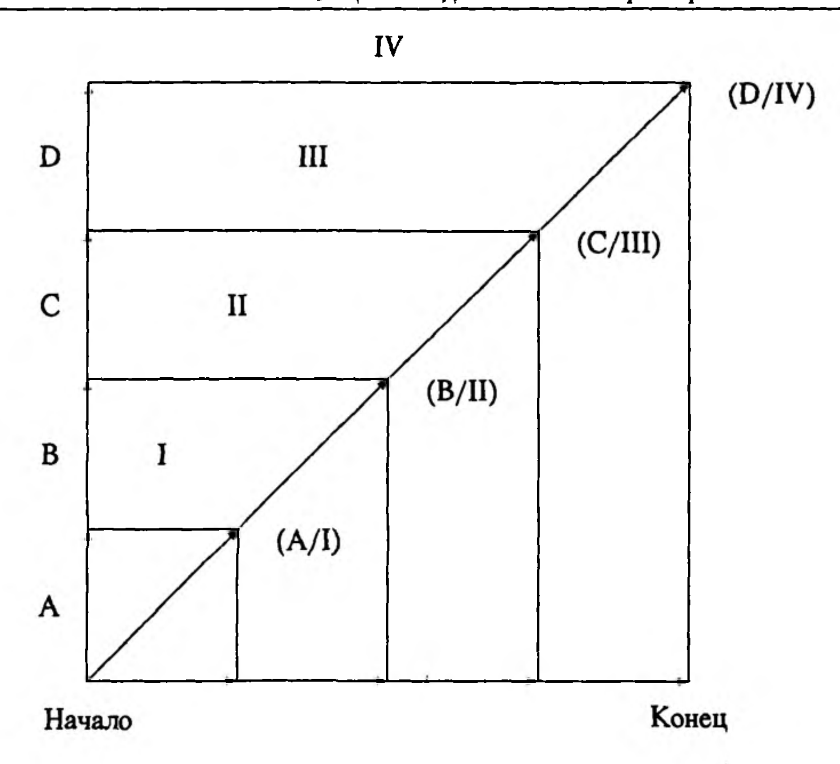
[381] Адекватным «научным объектом» Ф 2 в области теории стиха была поэтика акмеизма, методологическую связь которой со средним формализмом еще предстоит изучить (Тынянов. Проблема стихотворного языка, с. 29).

[382] Поэтому Тынянов (Проблема стихотворного языка, с. 36) рекомендует также анализировать конструктивные функции в произведениях, в которых «форма» (конструкция) делается ощутимой из-за пародийного остранения. Для Тынянова и Ф 2 нет сосуществования синтагматических и парадигматических элементов, а есть лишь система функциональных единиц, находящихся в напряженных, изменяемых взаимоотношениях, регулируемых конструктивным принципом.



отдаленных *синтагматических ячейках* (А/I—А/IV). *Нет* необходимости особо обсуждать, насколько редуцированный и гипотетический характер носит этот конструкт: очевидные недостатки концепции частично были исправлены в функциональной конструктивной модели Ф 2, частично были заменены другими, новыми.

Схему Ф 2 (рис. на с. 227) следует понимать следующим образом: (А/I), (В/II) и т. д. являются функциональными единицами, причем единица более высокого порядка—например, (В/II)—включает в себя соответствующую ближайшую единицу более низкого порядка—например, (А/I)—как составляющую своей собственной функциональной структуры (как функциональную позицию своей системы) и подгоняет ее, деформируя, в соответствии со своей конструктивной доминантой; (D/IV) является, таким образом, как конструктивным принципом функциональной единицы, принадлежащей парадигматическому уровню D и синтагматическому уровню IV (и тем самым—произведению в целом, поскольку IV отмечает синтагматическую границу произведения, предел), так и конструктивным принципом функциональных единиц более низких уровней—(C/III), (В/II), (А/I): то есть, с одной стороны сохраняется парадигматическая автономия соответствующей функциональной единицы и возможность ее изолированного анализа, а с другой—продолжает существовать телеологическая ориентация на функциональные единицы более высокого уровня. Таким образом, произведение искусства как целое не является более простой суммой разнородных приемов, а представляет собой систему (D/IV), включа-



ющую подсистемы (С/III — D/II — A/I). В рамках Ф 3 система произведения, в свою очередь, станет функциональной позицией в системе более высокого порядка — синхронной системе жанров.

В теории стиха Ф 2 наиболее подробно охарактеризовал самую малую функциональную единицу — ритмическую синтагму как результирующую парадигматического и синтагматического вектора, — и охарактеризовал ее именно в семантической трансформирующей динамике, происходящей из конфронтации парадигматической семантики лексической единицы и синтагматической семантики соответствующего конкретного контекстуального значения.

Контекстуальное значение слова утверждается, противодействуя как «парадигматическому давлению» латентных смысловых пластов, так и давлению его синтагматической позиции: его функциональная направленность соответствует результирующей конструктивного принципа «следующей по иерархии единицы» (синтагма, абзац, строфа и т. п.) и тем самым очерченной выше конструктивной модели Ф 2. Центральный семантический остраняющий принцип Ф 1 — семантический сдвиг/семантическая реализация — в значительной степени замещается в Ф 2 остраняющим принципом «семасиологизации». В этом принципе происходит интеграция статической оппозиции Ф 1 — практически-

коммуникативный язык против поэтически-самоценного языка (языка, не речи!) — в конструктивную динамику функциональных единиц.

Тынянов исходит из конвенциональной «единицы лексической категории» (Проблема стихотворного языка, с. 78-) и зафиксированной в ней иерархии возможных контекстуальных значений, во главе которых находится «основной признак значения», дифференцируемый и разветвляемый «второстепенными признаками». Эта парадигматически-латентная дифференциация, предполагаемая в качестве известной в коммуникативном процессе, испытывает в синтагматически-актуальном контексте семантическую динамизацию (т. е. семасиологизацию), не воспринимаемую вне данного конкретного контекста, конкретной синтагматической позиции (например, начало и конец стиха, рифма и т. д.).

Поэтому исходя из позиции Ф 2 нельзя говорить о существовании изолированной семантики поэтического языка (langue) как замкнутой, находящейся вне ее конструктивного использования системы; существуют только семантические правила «поэтической речи» (parole), определение которой возможно к тому же только в рамках соответствующего конструктивно-функционального и коммуникативного контекста. Здесь заканчиваются теоретические блуждания, связанные с постулированным в Ф 1 автономным поэтическим языком; однако принципиальные семантические достижения Ф 1 сохраняются и в Ф 2 («смысловой сдвиг», «каламбур», «этимологизация» и др.), если они могут обрести функциональное определение (в то время как в Ф 1 констатируется только их «механизм»): поливалентность поэтической лексики определена конструктивно («функционально мотивирована» — Тынянов. Проблема стихотворного языка, с. 92), и в то же время ориентирована на «речевую среду» адресата и адресанта (с. 89), которые в особенности методически интегрированы в расширенную *теорию сказа и в теорию риторического стиля*[383].

В рамках анализа «нарративной точки зрения» Ф 2 принцип остраняющей перспективы Ф 1 последовательно определяется не только как прием мотивировки, но и в функциональной связи с конструктивным принципом и «речевой структурой». Исходным моментом для этого было поначалу чрезвычайно преувеличенное противопоставление внехудожественно мотивированной в прагматическом контексте социальной, психологической, идеологической позиции автора (в том числе и в отношении «преполагаемого читателя») и реализованных в (повествовательном) тексте позиций рассказчика и героя, автономия которых относительно их генетически-каузальной зависимости от автора переносится в дефиницию их остраняющей перспективы как принцип: с этой точки зрения герой является всего лишь шахматной фигурой в сюжетной игре, а его речь — лишь автономная «языковая фигура» в игре стилевого монтажа. Эта первоначальная диссоциация внутренней динамики сюжетных правил и правил рече-

[383] Г. Шпет (Эстетические фрагменты, 2, с. 28-) говорит о полном изгнании «номинативного значения», «содержаний» и тематических единиц из поэтического текста, в котором происходит полная метаморфоза этих единиц. Ср. также: Энгельгардт. Формальный метод в истории литературы, с. 75–76.

вых приемов, а также системы перспективных мотивировок (повествовательной «точки зрения») была необходимым следствием редукции научного объекта к жанрам бессюжетной стилизованной сказовой прозы.

Функциональная интеграция сказовых приемов, повествовательной перспективы и сюжетной структуры со связанными с ними, поначалу расходящимися теоретическими позициями в Ф 2 по крайней мере была намечена методологически, а отчасти и опробована аналитически в различных областях (теория сюжета, повествования, стиха, кино). Это, разумеется, сопровождалось радикальным пересмотром модели коммуникации, т. е. функциональной позиции «эстетического объекта» в многократно «преломленной» («сдвинутой») связи автор — расссказчик — герой — интерпретатор — реципиент — ученый и т. д.

Наиболее существенные движущие силы подобной дифференциации общего эстетического процесса берут свое начало в области теории исполнения (прежде всего, теории декламации С. И. Бернштейна), т. е. в связи с вопросом, каким образом через произнесение поэтического текста осуществляется различение структурно заложенной в нем интерпретации (семантической структуры артефакта), обусловленной исполнением интерпретации и рецептивно-оценочного толкования «эстетического объекта». Тем самым вопрос о синхронной и диахронической «условности» «эстетического объекта» в противоположность предположению о существовании «действующей» интерсубъективно художественной структуре предстает в новом свете, что делает неизбежным и новое определение «научного объекта».

II. Формалистская теория сюжета

1. Принцип остранения в формалистской теории сюжета

Еще более явственно, чем в теории поэтического языка Ф 1, влияние А. Н. Веселовского на Ф 2 и прежде всего на теорию прозы Шкловского проступает в «поэтике сюжета». Уже на первых заседаниях ОПОЯЗа Шкловский подробно разбирал теорию сюжета Веселовского, принципы которой он усвоил настолько, что — как и в случае освоения наследия Потебни — не мог или не хотел проводить реальное различие между оригинальными идеями Веселовского[384] и идеями формализма. Справедлива реакция Эйхенбаума, который в одном из ранних выступлений (Жизнь искусства, 1919, № 273, с. 2) заметил, что Шкловский просто «канонизировал» идеи Веселовского вместо их качественного развития.

Исходя из этнографическо-компаративистских интересов, Веселовский искал объяснение повторения в разных пространственно-временных координатах одних и тех же нарративных инвариантов и пытался ответить на вопрос об их взаимной каузально-генетической зависимости. Принципиально важным для дальнейшего развития было проведенное Веселовским различение факторов, связанных с сюжетом, и факторов, связанных с мотивом, но если его самого *при этом в первую очередь интересовали генетические проблемы,* то Шкловский и другие формалисты протестовали именно против генетической постановки вопроса «этнографизма» и выделяли закономерности построения сюжета в качестве абстрактных композиционных универсалий. Однако эта следующая из редукционистской модели Ф 1 антигенетическая позиция и связанная с ней полемика против Веселовского затемняли тот факт, что решающий методологический шаг — а именно структурное различение «сюжет/мотив» — впервые был сделан Веселовским. Определив мотив как «простейшую повествовательную единицу», он превращает его в функциональную единицу системы более высокого порядка, которую называет сюжетом (Веселовский. Поэтика сюжетов и ее задачи. Собр. соч., т. 1/2, с. 11-). Это определение сюжета/мотива не отличается от определения, которое Шкловский дает в своей работе по теории сюжета «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля».

---

[384] См.: «Изучение теории поэтического языка» — Жизнь искусства, 1919, № 273, с. 2. О влиянии Веселовского на формализм ср. Erlich. Russischer Formalismus, S. 5-; Striedter—In: Texte, 1, S. XXVII-; Ефимов. Формализм..., с. 74-; Медведев. Формальный метод..., с. 145-; Эйхенбаум. Теория «формального» метода. — В кн.: Литература, с. 128–129.

Однако в то время как Веселовский (а вместе с ним и «этнографическая школа», и «историческая поэтика») делает исходной точкой анализа сюжета генетическую детерминацию мотива социальными, психологическими и др. внешними условиями, формалисты ставят во главу угла своей имманентной поэтики автономно детерминирующую функцию сюжета и его независимость от внехудожественных рядов.

Но и это перевертывание детерминации в духе имманентизма было подготовлено Веселовским в его определении мотива, поскольку он не просто выводит инвариантный характер мотивов из столь же инвариантных психосоциальных условий, но понимает мотив как результат процесса абстракции, который задан структурно и протекает автономно. Дело в том, что Веселовский понимает под мотивом не только некоторое количество исторических фактов, а повествовательную единицу, обладающую самостоятельной, стабильной структурой, которая настолько автономна, что постоянно может выступать в новых сюжетных контекстах и комбинациях в качестве «готовой формулы», не поддающейся дальнейшему разложению.

Как инвариантный, так и заданный характер мотива точно соответствует ранне-формалистскому понятию Материала 1, который достается автору (индивидуальному или коллективному) в уже предварительно структурированном виде, но парадигматизируется им и включается в новый контекст. Веселовский также видит в авторе — как фольклорном, так индивидуальном авторе Нового времени — не столько оригинальную, изобретающую творческую силу, сколько того, кто распределяет и группирует «строительный материал», который комбинируется в соответствии с объективными комбинаторными принципами и под «давлением системы» (Веселовский. Поэтика сюжетов и ее задачи, с. 12)[385].

Тем самым мотив представляет собой синтагматическую, а не содержательную или тематическую единицу: в нем всегда есть два члена — константный (а) и переменный (b) (например, в мотиве «злая старуха похищает красавицу» константой (а) является комплекс «злая старуха похищает», а переменной (b) — объект «красавица»).

Сюжет для Веселовского — не что иное, как количественное расширение этих единиц (мотивов) с помощью кумулятивного нанизывания: из комплекса (а) + (b) вырастает сюжет $a + b + b_1 + b_2$ и т. д. (Веселовский, с. 3-; Бем. К уяснению историко-литературных понятий, с. 226–227; Шкловский. Связь приемов сюжетосложения ..., с. 38–40).

Таким образом, сюжет — это всего лишь «усложненный мотив» (Веселовский, с. 2), т. е. продукт развертывания устойчивых синтагматических единиц. Это статическое определение сюжета как ряда или суммы мотивов точно соответствует раннеформалистскому пониманию произведения искусства как «суммы приемов» и как демонстрации смонтированных парадигматических единиц[386].

---

[385] А. Бем (К уяснению историко-литературных понятий) идет в своем определении сюжета и мотива дальше Веселовского, когда характеризует сюжет как результат абстракции реальных отношений. Мотив, по его мнению, является конечной ступенью «художественной абстракции».

[386] Для возникновения структуралистской теории повествовательных структур характерно обращение к так называемым «охладевшим структурам», т. е. редукция научного

Однако в то время как Веселовский еще говорит о бесконечно большом числе комбинаторных возможностей сюжетов, диапазон вариативности которых может быть ограничен лишь социальными и психическими условиями, формалисты (и уже А. Бем) переводят эту редукцию в область внутренней динамики правил сюжетосложения, число которых столь же ограничено, как и число связок в логике. Для ранней фазы формализма характерно отсутствие достаточно ясного различения между правилами сюжетосложения (комбинаторными правилами) и конкретным, уже зафиксированным сюжетом отдельного произведения, поскольку до развития функциональной теории конструкции правила конструкта действительно оказываются тождественными правилам артефакта. Поэтому в ранней теории сюжета дефиниция сюжета произведения совпадает с дефиницией самого произведения.

Кроме того, понятие сюжета Веселовского и «этнографической школы» претерпевает в формализме гораздо более решающую переоценку из-за того, что это понятие противопоставляется статическому понятию фабулы в аспекте методического принципа остранения: сюжет относится к «фабуле» точно так же, как Прием 1 к Материалу 1. Фабула концентрирует все те внехудожественные, социальные, психические, идеологические и проч. факты, которые формализм относит к тематике и содержанию и которые поэтому представляют собой объекты деформации, обнажения и остранения через трансформацию сюжета (Прием 1). «Фабула» является, конечно, расположением содержательно-тематически определенных мотивов, однако правила этого расположения — правила эмпирически-каузального, связаного пространством и временем прагматического контекста:

«Фабула = совокупность событий в их причинно-временной связи, сюжет = совокупность тех же мотивов в той последовательности и связи, в какой они даны в произведении» (Томашевский. Теория литературы, с. 134).

Действующий в фабуле порядок «мотивации» оказывается отмененным в автономной «мотивировке» сюжета: трансформация фабульных единиц (события, занчения, оценки, связи и т. д.) в сюжетные единицы (т. е. мотивы) — акт ценностной, функциональной «переработки», он является с точки зрения Ф 1/2 необратимым:

«Изымая деталь из произведения (для иллюстрации), мы изымаем фабульную деталь, но мы не можем ничем в иллюстрации подчеркнуть ее сюжетный вес» (Тынянов. Архаисты и новаторы, с. 511).

Фабула — «лишь материал для формовки сюжета» (Шкловский. Теория прозы, с. 161), поэтому она так же пассивна, как и понятие Материал 1 Ф 1. Она

объекта к «элементарным» жанрам фольклора или тривиальной литературы, в которых особено ясно проявляется «голый схематизм» («обнажение») приемов. Веселовский (Собр. соч., 2, 1, с. 2–3) также сводит «историческую дистанцию» между произведением и реципиентом (интерпретатором) к подобной абстрагирующей, демотивирующей редукции к структурным признакам: «время» для Веселовского — «великий упроститель», «сокращающий» сложные феномены, схематизирующий и обнажающий их в их «повторимости». Синхронизм Ф 1/2 обходится без этого перспективного оправдания.

образует некий фон (Фон 1), на котором выступают дифференциальные свойства сюжета и его система отклонений. Отсутствие интереса Ф 1 к строению этого фона еще ощущалось в отсутствии интереса Ф 2 к фабуле и сочеталось с принципиальным отрицанием тематико-содержательного анализа сюжетных мотивов. Существенным представлялось не качество того, что сочеталось, а то, как происходило это сочетание, «лабиринт сцеплений»[387].

Аналогично нарастающей дифференциации понятия материала понятие фабулы также испытало динамизацию, которая позволила увидеть в фабуле расположение фактов и событий как уже литературно заданное, конвенциональное, нормированное расположение мотивов: на основании теории пародии Ф 1 сюжет пародируемого произведения мог становиться фабулой пародирующего, так же как Материал 2 пародируемого произведения мог становиться Материалом 1 пародирующего.

Столь дифференцированная Фабула 2 охватывает все возможные автоматизированные, шаблонные, заданные тематические единицы и их сочетания, которые обнаженно остраняются в художественном сюжете. Здесь реально документируется интеграция принципа остранения в понятие сюжета:

«Материал его [Лермонтова] неподвижен и очень часто не создан им, а взят в готовом виде у других поэтов. Внимание его сосредточено на том ... чтобы собрать все куски в одну мозаику» (Эйхенбаум. Лермонтов, с. 79–80).

Заданный, предварительно оформленный литературный материал используется в более или менее трансформированном виде (как цитата, аллюзия, стилизация и т. д.) в качестве автономного мотива, готовые мотивы группируются («группировка») и проходят «склеивание» (с. 92), подобно разнородным элементам коллажа. Эйхенбаум рассматривает эти «уже отчеканенные элементы» в их изначальном контексте как автоматизированные шаблоны, утратившие эстетическую действенность: лишь в новом контексте эти элементы снова становятся живыми, актуализированными, семасиологизированными (с. 105).

Обнажающая функция сюжета заключается в том, чтобы заново смонтировать тематические единицы и их комплексы (вместе с их каузально-эмпирической мотивацией), заданные определенным образом в фаубле, предварительно деконтекстуализировав их: в крайнем случае в результате возникает бессюжетная презентация, однако чаще встречаются те случаи, когда конвециональная, ожидаемая фабульная норма лишь отчасти парадигматизируется и эта парадигматизация не демонстрируется как таковая, а лишь определенным образом отмечается сигналом. Часто бывает достаточно лишь минимального изменения конвенциональной мотивации фабульных мотивов, чтобы добиться максимально обманутого ожидания, при условии что остраненная мотивация достаточно «канонизирована» в «установке» реципиента. Соотвественно, с позиций Ф 1, сю-

[387] О понятии «лабиринта сцеплений» ср. Erlich. Russischer Formalismus, S. 267–268. Толстовскую цитату, на которую формалисты неоднократно намекают, см. в изд.: Русские писатели о литературе. Т. 2, с. 138. Шкловский использует «сцепление» по большей части полемически остраняя, как немотивированную или демотивированную мотивировку или сочетание новелл (например, в «Тысяче и одной ночи»). Ср. Шкловский. Теория прозы, с. 86 и Эйхенбаум. Литература, с. 65-.

жет — это «сумма»[388] всех отклонений от ожидаемого, любого рода фабульного действия, т. е. система «перестановки» мотивов, «отклонения» от последовательности фабулы, лейтмотивных повторов, замедлений и т. п.

Этой связанной с Ф 1 концепции Шкловский остался верен и в своем позднейшем подробном анализе «Материал и стиль в романе Толстого "Война и мир"».

«Фабула — это явление материала. Это — обычно судьба героя, то, что о нем написано в книге. Сюжет — это явление стиля. Это — композиционное построение вещи ...» (Шкловский. Сюжет романа и его связи с материалом. — В кн.: Материал и стиль ..., с. 220).

В этом дальнейшем развитии понятия сюжета/фабулы центральную роль играет — как еще предстоит показать — находящаяся между фабулой и сюжетом система иерархизированных перспективных инстанций: часть этих инстанций действует уже за пределами сюжета, а тем самым и «художественной структуры» произведения (Томашевский. Теория литературы, с. 131) при трансформации исторических фактов в историографические факты того исходного материала, который автор (Толстой) в свою очередь трансформирует как заданный фабульный материал, переоценивая и включая в новый контекст, превращая его в материал собственной повествовательной инстанции — и точки зрения героя, — которые одновременно функционируют как синтагматические позиции в автономном развертывании сюжета. В этой перспективно дифференцированной концепции изначально абсолютная остраняющая оппозиция «динамический сюжет — пассивная фабула (материал)» оказывается условной, лишенной абсолютной позиции: Материал 1 первой перспективной трансформации (реального автора) становится Материалом 2 второй трансформации (рассказчика), а та, в свою очередь, — Материалом 3 (сюжетных фигур) и т. д., так что вся эта иерархия материалов становится МАТЕРИАЛОМ детерминации и обнажающей деформации с помощью сюжета.

Первоначальная абсолютизация сюжетной доминантности, с одной стороны, и монтажной доминантности («бессюжетность») — с другой, должна рассматриваться на фоне полемики с теми теориями литературы, которые либо исходят из телеологической доминантности тематической структуры фабулы (ср. ниже о телеологической теории композиции), либо из доминантности каузально-эмпирической вероятности («правдоподобия») и адекватности фабульного порядка (ср. ниже о Ф 3 и полемике с идеологами «реализма»)[389].

2. Принцип методической и конструктивной аналогии между языковыми и сюжетными приемами

Исходной точкой — в том, что касалось метода, — формалистской теории сюжета была сформулированная Шкловским «Связь приемов сюжетосложения с

[388] Ср. в связи с этим Todorov. Some approaches to Russian formalism, p. 6- и прежде всего p. 13–14, а также Genette. Figures, II, p. 195- (относительно формалистского понятия фабулы).

[389] Относительно обсуждения оппозиции «фабула/сюжет» в советском литературоведении более позднего времени см. Смирнов И. П. От сказки к роману, с. 248- и Гуторов. Фабула и сюжет.

общими приемами стиля» (Поэтика, 1919), т. е. интеграция принципа конструктивной реализации в синтагматический конструкт Ф 2. Шкловский постулирует как методическую, так и конструктивную аналогию между конструктивной техникой языковых (или стилевых) приемов («параллелизм», «повтор», «сдвиг») и сюжетных приемов; единственное различие заключается в размерах и сложности комбинируемых единиц, комбинаторный принцип остается тем же самым. «Сдвигаются» или выстраиваются в параллели на уровне сюжета мельчайшие повествовательные, синтагматические единицы, собственная структура которых словно зеркально повторяет системные свойства того целого, частью которого они являются. Как мотивы устроены «внутри», формалистов поначалу вообще не интересовало.

Основное отличие от парадигматического представления в Ф 1 заключается в том, что там «*сдвинутые*» или параллельные единицы могут восприниматься одновременно, в то время как синтагматические единицы уже из-за своего числа и объема вынуждают к последовательному восприятию. Имманентный принцип «затруднения» восприятия, т. е. эстетически самоценное продление акта восприятия, перемещает теперь последовательность восприятия парадигматического представления в последовательность конструкции: время восприятия, которое в редуцированной форме необходимо и для восприятия Монтажа 1, проникает в качестве конструктивного фактора в структуру произведения: из симультанного соседства (смежности) парадигматических элементов ряд повторяющихся, аналогичных элементов развертывается в синтагматическую последовательность, при этом позиционное значение этих элементов складывается из столкновения с непосредственно соседствующими, а также параллелизма с более «отдаленными» синтагматическими элементами (в том числе и такими, которые не реализованы в тексте, а присутствуют в его фабульном фоне).

С самого начала Шкловский связывал приемы и эффекты «затруднения» на парадигматическом уровне с синтагматическим принципом «ступенчатости» на уровне сюжета (Искусство как прием, с. 33-). Шкловский расширяет принцип повтора[390], выдвинутый Бриком, Якобсоном и Якубинским, на всю структуру произведения и синтагматическое восприятие, как это уже было подробно рассмотрено во вводной части в связи с теорией параллелизма и конструктивной реализации.

«Задерживающие моменты, тормозящие развитие действия и создающие в сюжете то затруднение, которое необходимо для создания "эстетического" переживания определенной напряженности в авантюрном романе или в кино-ленте, играет ту же роль, какую в стихотворении, например, занимают параллелизмы, звуковая инструментовка и т. д.» (Шкловский. Литература и кинематограф, с. 51–52).

Значение понятия «ступенчатость» для эстетики восприятия Шкловский разъясняет прямо во введении к работе «Связь приемов сюжетосложения...» (с. 36–37), где речь идет о том, что «ступенчатое строение» ведет к первичной сенсибилизации и деавтоматизации вследствие парадигматической декомпозиции синтагматических элементов: ступенчатость разлагает заданные комплексы на элементы и соединяет их согласно принципу повтора в параллельные

[390] Шкловский. Сюжет у Достоевского, с. 4 (о «приеме повторения», который может обходиться и без мотивации).

структуры формальных единиц, противоречащие психологическому параллелизму устройства фабулы.

Подобная интерпретация «ступенчатости» как простого «предлога» замедления действия и тем самым — интенсификации восприятия (Ощущение 1) одновременно демотивирует внехудожественные обоснования ввода материала (загадок, недоразумений, странствий, интриг и т. д.): «ступенчатость», таким образом, сама становится главным предметом эстетического восприятия вообще (Шкловский. Связь приемов сюжетосложения ..., с. 121); однако ее имманентная эстетическая функция в произведении как целом таким образом (и то только в ограниченном объеме) проясняется для тех произведений, которые в соответствии с принципом «бессюжетности» воплощают Сюжетный тип 1. В произведениях, принадлежащих к Сюжетному типу 2, «ступенчатость» и затруднение, входящие в определяющую сюжет компоизцию, имеют совершенно иную конструктивную значимость. Нет необходимости еще раз излагать футуристически-формалистскую теорию реализации, лежащую в основе Сюжетного типа 1. Прежде чем этот тип «развернутой параллели» будет рассмотрен как составная часть теории сюжета Ф 2, следует еще обратиться к (полемически критикуемой именно Шкловским) теории параллелизма Веселовского, влияние которой на Ф 2 не следует преуменьшать.

Подобно Якобсону и Брику на уровне приемов поэтического языка, Шкловский полемизирует на уровне сюжетосложения против каузально-генетического выведения «формального параллелизма» из «психологического параллелизма», как это делал Веселовский[391].

Не анализируя систему параллелизмов Веселовского более подробно, Шкловский отождествляет все приемы повтора, будь они словесной или сюжетной природы, со своим принципом «ступенчатости» (Связь приемов сюжетосложения..., с. 60-): однако если Веселовский ищет внехудожественное обоснование параллелизма, то Шкловский удовлетворяется повторной отсылкой к присущей всему эстетическому тактике затягивания и торможения. С формалистской точки зрения приемы повтора обладают конститутивным характером и конструктивными функциями; Веселовский связывает их генетически с особенностями устной техники исполнения эпических фольклорных произведений и с лишенной перспективы, атемпоральной, редуцированной мыслительной структурой ранних, примитивных форм искусства[392].

Согласно Веселовскому[393], архаический, примитивный автор не был в состоянии

---

[391] Веселовский: «Эпические повторения как хронологический момент» и «Психологический параллелизм в отражениях поэтического стиля» — Историческая поэтика, с. 93–125 и 125–200.

[392] Веселовский связывает прием параллелизма в том числе и с техникой исполнения и произнесения культовых, фольклорных произведений; они продолжают сохраняться в сюжете и тогда, когда эта техника исполнения и ее культовое значение забываются («забвение обрядового начала» — Веселовский. Историческая поэтика, с. 102) и в эпоху литературной лирики «воспринимается как стилистический прием» (с. 115).

[393] Первоначально технические приемы параллелизма служили ноэтическими приемами или ритуальными заклинаниями, в то время как с современной точки зрения они представляются «морфологической схемой» (Веселовский. Историческая поэтика, с. 169, 172–173).

упорядочить пространственно-временную последовательность в единую перспективу, а тем более справиться с повествованием об одновременно происходящих событиях.

Таким образом, то, что нам сегодня представляется затрудняющей восприятие, эстетически мотивированной «формальной тавтологией» (Шкловский. Связь приемов сюжетосложения..., с. 77; Якобсон. Новейшая русская поэзия, с. 34), было изначально ноэтическим принципом, заменяющим каузальное выведение одного феномена из другого его паратактическим повторением. На эту изначально ноэтическую функцию параллелизма обратил внимание Шкловского Брик[394].

Поэтому с формалистской точки зрения параллелизм является формальным принципом, порождающим значение и одновременно обеспечивающим вообще всякое восприятие образной структруры (Шкловский, с. 59–60); в связи с этим не может быть «четкого разделения между психологическим и тавтологическим параллелизмом», как это полагал Веселовский.

3. Модель сюжетных типов

А. Сюжетный тип 1 («развернутая параллель»)

Как методически, так и конструктивно первичный сюжетный тип[395] реализует развертывание двух протекающих параллельно сюжетных линий, развертывание же исходит из находящегося на уровне слова и мотива параллелизма: эта простейшая и элементарная форма «ступенчатого построения», которую Шкловский просто отождествляет с Сюжетным типом 1, содержит все приемы «развертывания метафоры» и «реализации», метаморфозы и т. д., однако может в своей простейшей форме представлять и «геометрическую прогрессию» параллелизма мотивов, динамика которого вырастает из простой семантической оппозиции его членов — в соответствии с центральным «законом неравенства» (Шкловский. Ход коня, с. 115-). Первичным эффектом восприятия Сюжетного типа 1 аналогично этому является «ощущение неравенства», которое Шкловский в «Литературе и кинематографе» характеризует как своего рода «иронию», направляющую эстетическую «установку» на «конструктивность» сюжета (Ход коня, с. 116). Заложенный в главном мотиве «семантический сдвиг» порождает ступенчатую сюжетную структуру, элементы которой представлены в разложенном, парадигматизированном виде: «Вещь раздваивается и растраивается своими отражениями и противоположениями» (Шкловский. Строение рассказа и романа. — Развертывание сюжета, с. 61).

---

[394] Шкловский (Связь приемов сюжетосложения..., с. 76–77) объявляет тавтологическое удвоение или ступенчатое построение и параллелизм «душой всех (художественных) приемов, которые в изобразительном искусстве можно сравнить с удвоением перспективы в кубистической и неопримитивистской живописи.

[395] Этот тип «развернутой параллели» (Шкловский. Литература и кинематограф, с. 36–37) Веселовский (Психологический параллелизм, с. 172–173) определяет как простейшую форму «двучленного параллелизма».

«Прием параллели» ступенчатого построения сюжета сформулирован у Шкловского в таком общем виде, что он просто характеризуется как «остранение»:

«Лев Толстой в своих вещах формальных, как музыка, делал построения типа остранения ... и давал примеры ступенчатого построения ...» (Строение рассказа и романа, с. 62).

Исходной точкой параллельного развертывания могут быть, по Шкловскому, две судьбы или два действия (как, например, у Толстого в «Двух гусарах»), но также и противопоставление двух семантических категорий (например, антропоморфной и физической) или контрастирующих свойств или типов героев (Шкловский. Литература и кинематограф, с. 39–40). Мотивировка соединения этих контрастирующих мотивных линий в сюжете аналогична формальному параллелизму «каламбурного приема» и в этом случае представляет собой деформацию реалистической, «бытовой мотивировки» (с. 50–51), «связи между членами параллели по обыкновению чисто формальной» (с. 40). Данная формальность мотивировки всегда проявляется в тех точках сюжета, где одна мотивная линия (параллелизма) пересекает вторую или прерывается в повествовательной последовательности, чтобы уступить место второй линии: эта точка более всего подходит для обнажения «мотивировки перебивания» (с. 46-). Классическим примером является сложная смена мотивных линий в романе Э. Т. А. Гофмана «Житейские воззрения Кота Мурра» (Шкловский. Развертывание сюжета, с. 81–82 — ссылка на «Войну и мир» Толстого).

Б. Сюжетный тип 2 («сюжет-загадка»)

Особую форму «формального параллелизма» представляет собой, по Веселовскому, «умалчивание» одного из его членов или свойств одного из членов, *логически выводимых из его содержания* (Историческая поэтика, с. 150).

В ходе развития человеческого сознания эти аналогии были, однако, забыты, так что «одночленный параллелизм» (с. 177-) был формализован до состояния чистого приема загадки («загадка, построенная на выключении» — с. 185), обнажающего себя в «негативном параллелизме» (об отрицании первого члена см. выше, теория параллелизма).

Применительно к синтагматической организации сюжета это означает начало мотивной серии с нулевой позиции, значение которой может быть реконструировано только задним числом, исходя из второй части параллелизма: мотив (А) должен быть выведен из мотива (В). Подобно загадке (и многим сюжетным шуткам), Сюжетный тип 2 основан на «параллелизме с опущенной первой частью параллели и с возможностью нескольких постановок» (Литература и кинематограф, с. 38; Роман тайн, с. 143; Сюжет у Достоевского, с. 4–5) и создает тем самым первичное обманутое ожидание, поскольку читатель неожиданно попадает в мотив (В), который (поначалу) кажется ему совершенно чуждым, бессмысленным, немотивированным, но в то же время и (из-за недо-

статка предварительной информации) непосредственно и деавтоматизированно доступным: мотив-загадка воспринимается читателем остраненно как система приемов «иносказания», которая расшифровывается и синтагматизируется лишь в мотиве-разгадке (который не обязательно должен быть реализован в сюжете, достаточно только указания на него).

Надо сначала — как в загадке, основанной на игре слов, — отгадать имманентную мотивировку, чтобы создать интерпретирующее изложение транзитивного сообщения (подтекста фабулы). В своей работе «Сюжет у Достоевского» Шкловский классифицирует этот конструктивный тип также как «сюжет кольцевой», поскольку разгадка вновь возвращает внимание к экспозиции мотивов загадки.

«В основу “кольцевого построения” обычно кладется “задача”, вопрос, выбор ... “Ступенчатое построение” основано на неполном повторении, “кольцевое” на неожиданности “уравнения” двух неравных величин» (Шкловский. Сюжет у Достоевского, с. 4–5).

«Неожиданность развязки» иносказательных мотивов заложенного в основу конфликта повторяется в процессе восприятия всего сюжета. Система «иносказаний» образует ряд «зашифрованных» высказываний («загадка»), дифференциальное свойство которых первично обусловлено контрастом с реальным (внехудожественным) контекстом, в то время как расшифровка («разгадка») создает фон вторичного процесса восприятия (Фон 2). Обнаженное «ощущение сюжета» возможно только вследствие «развязки» этого контраста или конфликта, служащего исходным моментом развертывания сюжета: чем более неожиданным оказывается разрешение конфликта, тем более «ощутимым» — сюжет (Шкловский. Развертывание сюжета, с. 58). Действие Сюжетного типа 2 развертывается как постоянное пересечение несоизмеримых мотивных рядов:

«Для образования новеллы необходимо не только действие, но и противодействие — какое-то несовпадение ... противоречия обычаев» (Шкловский. Сюжет у Достоевского, с. 4–5).

Вне экзистенциальной, личной или коллективной исторической характеристики каждая форма заблуждения, недоразумения, ошибки узнавания становится, таким образом, исходной точкой сети мотивов, которые вместе — в их сложном сплетении — образуют интригу: «ошибка — основной прием построения» (с. 4–5)[396].

Наиболее подробно Шкловский анализирует этот прием «сюжетной перестановки» классического порядка следования событий в сюжете детективного романа (или рассказа): «Пропуск описания какого-нибудь события и появление этого описания уже после того как обнаружились последствия события ...» (Шкловский. Новелла тайн, с. 125).

---

[396] Томашевский (Теория литературы, с. 155–156) называет это сюжетное ядро анекдотом, всегда основанным на пересечении двух главных мотивов, из-за чего возникает специфический эффект «двусмысленности, контраста» — подобно «соли» в шутке, остроте, балагурстве. Таким образом, семантический сдвиг словно порождает синтагматический сдвиг мотивных рядов.

Прием сюжетной инверсии или, вернее, инверсии фабулы канонизирован в крайне схематизированном, конвенционализированном жанре детективного романа, жанре, который идеально подходит в качестве методологического связующего звена между первичным эффектом сенсибилизации (удовольствие от обманутого ожидания) и вторичной реакцией отрефлектированного процесса восприятия («эффект познания»)[397].

Появляющееся благодаря чистым сюжетным приемам («перестановка», «ложная мотивировка» и др.) «сюжетное напряжение» стремится к интенсификации и превращению в постоянный процесс точно так же, как и первичное эстетическое восприятие, которое тоже постоянно поддерживает свою длительность «совершения» усложнением, ступенчатостью, обманками и затяжками. Целенаправленное введение в заблуждение с помощью «перестановки» мотивов или сбивающих с толку сигналов (corpus delicti, «ложные следы» и т. д.) образует «систему тайн», заложенные в этой системе точно рассчитанные средства обмана ожиданий поддаются контролю с помощью реконструкции в самой развязке, когда читатель оказывается принужденным к сознательно-конструктивному осмыслению сюжетной структуры и прежде всего — структуры мотивировок: «Загадка дает возможность педалировать изложение, остранить его, напрячь внимание читателя, главное — не дать ему возможность узнать предмет» (Шкловский. Роман тайн, с. 169).

В этом определении Шкловский совершенно ясно демонстрирует конструктивную и методическую связь между «загадкой» и техникой «иносказания», т. е. между средствами обмана ожидания путем синтагматической «перестановки» и путем перифрастических остраняющих приемов (остраняющее описание), а также остраняющей перспективы, предотвращающей (автоматизированное) «узнавание» (а в детективном романе — оттягивание узнавания).

В сравнении с «задержкой экспозиции» (Томашевский. Теория литературы, с. 142) и связанным с ней остраненным восприятием разгадка загадки, транзитивное выявление «мотивации», а значит, и реальной фабулы (подтекста) оказываются для формалистов скорее вторичными и важными лишь в конструктивном плане[398]: в некоторых случаях это (действующее задним числом) разъяснение «случившегося» и его мотивации бывает настолько слабым, что происходит обнажение зашифровки и тем самым структуры «мотивировки» сюжета в ее автономной эстетической функции. Эти случаи образуют в глазах формалистов правило — если не детективного романа, то по крайней мере других повествовательных жанров: «Для многих романистов обязанность разгадывать тайны — тяжелая традиция ... По существу автору необходима не тайна, а педалирование таинственным ...» (Шкловский. Роман тайн, с. 172).

Но здесь же заключено и главное различие между телеологически-тематической теорией композиции и формалистской теорией сюжета: «телеологи», позиции которых резюмировал в своей «Теории литературы» Томашевский (с. 131-), исходят из транзитивных отношений между тематическим построением фабулы

---

[397] Revzin I. I. Zur semiotischen Analyse des Kriminalromans, S. 139- и Bloch E. Philosophische Ansicht des Kriminalromans. II, S. 322- (о роли остранения в этом жанре).

[398] Грифцов (Теория романа, с. 27–28) возводит принцип «контроверзности/неожиданности» к свободной, гипотетической риторике античности. Ср. также Шкловский. Техника писательского ремесла, с. 27–28.

(!) или ее героя и интересом читателя, отождествляющего себя с воображаемой ситуацией фабулы/героя или соответствующей перспективой, сопереживающего и — по крайней мере в своем воображении — соучаствующего. Функция конструктивного напряжения заключается с этой точки зрения исключительно в стимуляции и поддержании читательского интереса (с. 133).

Именно это воображаемое, иллюзионное самоотождествление читателя с фабульной ситуацией и перспективой героя формалисты отвергали (поначалу категорически), поскольку для них вообще все иллюзионистские приемы и эффекты были внехудожественной природы: задача сюжета состоит как раз в разрушающем иллюзию обнажении одной из установленных в экспозиции идентификаций, героя как фигуры отождествления или «эмоциональной связи» (Томашевский, с. 133) с фабульной ситуацией.

Это редукционистское представление о материале, в которое включены как сказ героя, рассказчика, так и все мотивации в рамках повествовательной перспективы, было очень скоро дифференцировано самими же формалистами, прежде всего в отношении различных повествовательных жанров. Например, прием «сюжетной перестановки» функционирует в детективном романе вполне аналогично фабульной ситуации, поскольку детектив, так сказать, по роду своего занятия вынужден «распутывать» дело «с конца», поступая при этом как сам автор, который тоже всегда создает сюжет с конца (прежде всего в Сюжетном типе 2, всегда ориентированном на ошарашивающий заключительный сюжетный ход; ср. Эйхенбаум. О. Генри и теория новеллы, с. 174). Тот же прием «сюжетной перестановки» в чистом варианте плутовского романа, напротив, в гораздо меньшей степени мотивирован фабульной ситуацией и потому приобретает дополнительную эстетическую функцию (Шкловский. Литература и кинематограф, с. 43), поскольку замедление развития центральной фабулы достигается путем только конструктивно оправданного «нагромождения препятствий на пути героя» (с. 44)[399].

Техника остраняющей экспозиции, которая может быть реконструктивно расшифрована лишь по ходу развития сюжета, выполняет в различных жанрах различную функцию: в детективном или приключенческом романе она является жанрообразующей и транзитивно направлена на создание напряжения, в пародийно-обнажающем остраняющем сюжете она вызывает первичные комические или эстетические эффекты, в чисто бессюжетной монтажной прозе она может быть повторяющимся лейтмотивом в качестве конструктивного приема, развивающегося в «сюжете» — в этом случае различные «намеки» играют роль связующего звена между двумя демотивирующими актами-лейтмотивами, полное значение которых становится ясным лишь в «разгадке»:

«1. Дается отрывок готового положения без всякого объяснения его появления и мы не понимаем, что видим. 2. Потом идет развертывание — как будто сперва загадка, потом разгадка» (Шкловский. Розанов. — О теории прозы, с. 238–239).

---

[399] Шкловский. Новелла тайн, с. 136–126 (о серийном плутовском романе); Томашевский. Теория литературы, с. 139; Грифцов. Теория романа, с. 42–43 (об инверсии сюжета, вызывающей эффект ошеломления).

Для бессюжетных жанров и монтажной прозы система лейтмотивов играет гораздо более важную роль, чем приемы начальной и завершающей конструкции, более того, лейтмотивы часто полностью заменяют эти композиционные приемы, как это показывает Шкловский в своей работе о Розанове: формалистская интерпретация теории лейтмотива, особенно тщательно разработанной в символистской поэтике под значительным влиянием немецкого музыковедения и литературоведения (ср. суммарную характеристику: Белый. Мастерство Гоголя, с. 243–245), хотя и не дает достаточно нового материала[400], однако существенно важно при этом функциональное включение приема лейтмотива в технику «отступления» от фабульной линии и принципа сдвига в теории сюжета. Если при монтаже мотивов отпадают в качестве фона как фабульная структура, так и канонизированные нормы композиции, то в качестве единственной возможности монтажа остаются повтор и параллелизм тематических, лексических или сложных единиц-мотивов:

«... действующее лицо или положение продерживаются через весь сюжет. Эти перекликания тем составляют в своем противопоставлении те нити, которые, появляясь и снова исчезая, создают сюжетную ткань произведения» (Шкловский. Литература вне «сюжета». — О теории прозы, с. 240).

Лейтмотив позволяет реципиенту не только ориентироваться в сложной серии «сюжетных сдвигов»[401], но и освобождаться от линейной хронологии фа-

---

[400] Наброски к теории лейтмотива у Шкловского (Пять человек знакомых), анализирующего поэтику Белого. О поэтической реализации теории лейтмотива ср. ниже. Формалистская концепция лейтмотива в прозе развивается непосредственно из теории повтора и параллелизма и постоянно претерпевает функциональную дифференциацию. *Таким образом, из конституирующего приема* (Прием 1) постепенно возникает конструктивный (Прием 2), который выполняет в различных жанрах совершенно разные *функции: например, в детективном романе — функцию неоднократно появляющегося «corpus delicti»*, в психологическом романе — характеристики личности («жестовой рефрен» — Белый. Мастерство Гоголя, с. 243–244) и т. д.

[401] О теории сюжетного сдвига или «сюжетной перестановки» см. Шкловский. Сюжетные сдвиги. — Жизнь искусства, № 327; Он же. Литература и кинематограф, с. 44-; Ефимова З. С. Начальный период литературной деятельности А. Ф. Вельтмана, с. 51-, 75–76 (Ефимова включает Вельтмана в стернианскую традицию остранения сюжета отложенной мотивацией).

О принципе (сюжетной) инверсии в футуристической поэтике ср. Якобсон. Новейшая русская поэзия, с. 50–52; Он же. Футуризм, с. 3–4 (об относительности литературного времени в кубофутуристическом монтаже). К сожалению, формалистских работ о единицах времени и пространства в эпосе и драме нет; некоторые указания можно найти у Томашевского (Теория литературы, с. 143–144), который говорит о различии между фабульным и повествовательным временем. Новые исследования по семиотике пространства и времени на формалистской основе: Лихачев Д. С Поэтика древнерусской литературы, с. 216–217; Медриш Д. Н. Структура художественного времени, прежде всего с. 83–84 (понятие «бесфабульности» у Медриша в значительной степени соответствует понятию бессюжетности у Шкловского). Ср. также Цивелич Л. М. Диалектика сюжета и фабулы (различает фабульное и сюжетное время в духе Ф 2); Проблема ритма, художественного времени и пространства в литературе и искусстве (в этом сб.: Медриш. Структура художественного времени в литературе, с. 25-); Ритм, пространство и время в литературе и искусстве (в этом сб.: Иванов Вяч. Вс. Категория времени

бульного времени и воздействия фабульной иллюзии, а также обратиться к сложной внутренней закономерности сюжетного времени, которое в своей конструктивной «условности» остраняет и реальное время читателя и чтения, и иллюзорное фабульное время: основным приемом этого остранения является вырастающий из «сюжетной перестановки» «временной сдвиг». В парадигматическом представлении обратимость актов восприятия подогнана к обратимости конструктивного порядка; напротив, в синтагматическом порядке все позиции ориентированы конструктивно на очередность, а рецептивно — на последовательность восприятия. Маскировка этой ориентации с помощью иллюзорного отождествления реципиента с фабульным временем обнажается во «временном сдвиге»; этот сдвиг отмечает сюжетные границы, перерезающие каузально-эмпирическое «течение» развития фабулы и вскрывающие конвенциональность «литературного времени».

На примере романа Л. Стерна «Тристрам Шенди» Шкловский демонстрирует свое положение, согласно которому «литературное время» (т. е. иллюзорное фабульное время) всего лишь условность, «законы которой не тождественны прозаическому времени» (Шкловский. О теории прозы, с. 247–248). «Реалистическая повествовательная проза» работает с иллюзией тождества фабульного и сюжетного времени, представляющего собой предпосылку любого перспективного отождествления. Шкловский различает «повествование во временной последовательности» и «временную перестановку» в приключенческом романе (Новелла тайн, с. 125–126), цель которой — сделать изобразимой «систему тайн», т. е. конструктивно включить в последовательность сюжетного времени события, происходящие в разных местах в одно и то же время.

Эта конструктивная функция «временного сдвига» тем не менее принципиально отличается от его остраняющего использования, которое в Ф 2 изначально определялось почти исключительно как остраняющий сюжетный прием (Шкловский. Сюжетный сдвиг, с. 1). Шкловский видит только «эффект неожиданности», возникающий из-за того, что в то время, когда действие продолжается по одной из сюжетных линий, автор может двигаться по другой линии в том же или более быстром темпе, чтобы потом снова включиться в первую линию, где между тем возникли ситуации, которые должны быть незнакомы читателю и потому представляются мотивом-загадкой: «мы сталкиваемся со следствием неизвестных нам причин» (с. 125)[402].

в искусстве и культуре XX века, с. 39–66); Шкловский. Художественная проза (Время в романе, с. 326–339); Успенский Б. А. Поэтика композиции, с. 89-.

[402] Формалисты так и не вышли за пределы первичных функций/эффектов «временного сдвига»; подходы к анализу «литературного пространства» также практически не были разработаны. Единственным исключением является работа: Цейтлин А. Время в романах Достоевского (также различает реалистическое фабульное время и сюжетное время, временную протяженность события и динамическое переживание сюжетного времени).

Жанр серийного приключенческого романа[403] (греческий роман, средневековый рыцарский роман, «готический роман», плутовской роман, английский приключенческий роман XVII в. и т. д.) наиболее точно отвечает Сюжетному типу 2. Роман как самостоятельный жанр возникает, по Шкловскому, в результате простого нанизывания и все более сложной циклизации самостоятельных новелл или анекдотов, как, например, «Тысяча и одна ночь» или «Декамерон» Боккаччо (Развертывание сюжета, с. 57–58), в которых связь между новеллами и мотивами возникает по принципу «формального параллелизма», а не из фабульной мотивации: конструктивный принцип романного сюжета совпадает с кумулятивным принципом развертывания сюжета вообще. Различие опять-таки заключается в объеме и сложности монтируемых единиц, которыми в данном случае уже являются не мотивы, а целые комплексы мотивов, анекдоты или новеллы. В результате возникает редуцированная, серийная схема: $a + (a + a^1) + a + (a + a^1) + a^2\ldots$ (Шкловский. Сюжет у Достоевского, с. 4), в которой «роман с несколькими интригами», одновременно развивающимися и представленными с помощью техники предвосхищения и ретроспекции, еще оказывается невозможным. Однако поначалу формалисты предпочитали эту редуцированную форму кумулятивной циклизации, более того, как и в других случаях, они и здесь склонялись к абсолютизации этой редуцированной сюжетной структуры в качестве романного жанра.

Дальнейшим развитием кумулятивной циклизации является соединение новелл с помощью их иерархизации: каждая новелла обрамляет следующую, которая, в свою очередь, включает в себя еще одну, и так далее. Этот принцип обрамляющего повествования действует как в простых обрамляющих новеллах, так и в обрамляющих романах (ср., например, «Рукопись, найденную в Сарагосе» Яна Потоцкого).

Первоначальная сосредоточенность на «открытой форме», на «бессюжетности» не могла и у Шкловского полностью помешать пониманию того, что определение сюжета, которое дается лишь исходя из «начального момента» («сдвиг», «параллелизм» и т. д.), как «ступенчатое нарастание мотивов», в котором невозможно конструктивное закрепление исходных и конечных конструкций, — с неизбежностью окажется неполным и прежде всего непригодным для рассмотрения жанров, не замышляемых по принципу «бессюжетности». Сначала Шкловский также предлагает дефиницию завершающей конструкции, концовки, собственно, и дающей жанровое «ощущение новеллы», как чисто конвенциональной, шаблонной завершающей формулы, которая совсем не вытекает

[403] Сильное влияние на теорию прозы Шкловского оказали работы Веселовского по истории литературы. Ср. Веселовский. Избранные статьи. Л., 1939 (История или теория романа, с. 3–22; Греческий роман, с. 23–69; Художественные и этические задачи «Декамерона», с. 284–358; Рабле и его роман, с. 384–463; Эпоха чувствительности, с. 487–500). Грифцов (Теория романа, с. 59–60) различает «авантюрный» и «авентурный» роман, при этом «авентура» обозначает в старинном духе удивительное, немотивированное событие, так что «авентурный роман» представляет собой серию немотивированных мотивов — в противоположность более позднему «авантюрному роману», построенному на «динамическом герое». Ср. Шкловский. Литература и кинематограф, с. 51–52.

органически-телеологическим образом из развертывания мотивов фабулы, а, напротив, пародийно остраняет либо сводит ad absurdum именно эту фабульную телеологию или отождествляемый с ней жанровый шаблон как «happy end», как «приклеенный эпилог» (Развертывание сюжета, с. 60–61). Прием обрамляющей новеллы придает серийно развертывающемуся, конструктивно в принципе «открытому» сюжету лишь «формальное», легко обнажаемое завершение — или же «ложный конец», который не возникает с необходимостью из конструкции или системы мотиваций, а лишь «метафорически» сообщает самой по себе открытой композиции подобное псевдозавершение, например, с помощью описания пейзажа или неких философских размышлений (с. 60).

Серийный роман принципиально может сочиняться «до бесконечности», приемы «нанизывания» или «обрамления» там, где они не появляются без перспективной мотивации, не могут быть закончены никакой финальной конструкцией, соотносимой с «telos» фабулы (например, с ее «солью», с сутью). Лишь в XIX в. удается (согласно Грифцову[404]) соединить серийный (приключенческий) роман с психологически-идеологически мотивированным «романом личности» (Грифцов. Теория романа, с. 45, 128–129) и его полифоническим перспективным построением[405].

4. Остранение сюжета и остраняющий сюжет

А. «Бессюжетность»/«сюжетность»

Понятие сюжета в широком смысле, определяемое как система трансформаций фабульного материала, соответствует определению понятия «прием» в широком смысле как первично-конституирующего средства трансформации Материала 1. В противопоставлении «сюжетность/бессюжетность» понятие сюжета выступает в узком смысле, становясь фоновой нормой тех приемов остранения, которые связаны с «бессюжетностью». Подобная статическая оппозиция (в смысле редукционистской модели Ф 1) с неизбежностью приводит к вызывающей затруднения двусмысленности понятия бессюжетности, которое, с одной стороны, представляет собой сумму приемов, деформирующих устоявшуюся, конвенционализированную, автоматизированную систему сюжета, а с другой стороны, обозначает в качестве позитивного конструктивного принципа также самостоятельный бессюжетный жанр, который может существовать и без пародийной соотнесенности с сюжетной нормой (и без остраняемого фона). Только в рамках эволюционной теории Ф 3 формалисты смогли проинтерпретировать эту двусмысленность понятия сюжета как процесс, в ходе которого изначальная пародийно-остраняющая функция любой сюжетной композиции постепенно

---

404 Ср. Грифцов. Теория романа, с. 61 (о «roman à tiroir» — «романе с выдвижными ящиками»).

405 Согласно Грифцову (с. 45), в серийном романе «внешняя фабула» (в терминологии Грифцова — «сюжет») отделена от «внутренней темы».

канонизируется и поднимается до самостоятельного жанра, который в конце концов сам уже доходит до того, что становится предметом остраняющих пародий других (бессюжетных или остраняющих сюжет) жанров. И наоборот, чистый сюжетный жанр, в котором монтируются исключительно «динамические мотивы», в случае когда «бессюжетность» доминирует в системе жанров, сам приобретает остраняющую динамику.

Пародийная «бессюжетность» не может быть, следовательно, определена изолированно, вне своей диахронической функциональности: чтобы оставаться в синхронных рамках, Шкловский пытается воспользоваться тем, что поначалу полностью отождествляет роман как жанр с конструктивной «бессюжетностью» и в качестве остраняемого фона выбирает рассказ или новеллу, которые он обобщает как чистые сюжетные жанры (с классическим композиционным членением: экспозиция — кульминация — затяжка и т. д.). Это пересечение сюжета с понятием жанра было неизбежным в рамках Ф 1/2 и соответствует отождествлению суммы приемов («системы») и произведения как целого в Ф 1.

Далее эта статическая оппозиция еще осложняется тем, что Шкловский соединяет описанный выше Сюжетный тип 1 («развернутую параллель») с конструктивной «бессюжетностью», а Сюжетный тип 2 — с ориентированными на сюжет, композиционно нормированными жанрами, такими как новелла и «роман тайн». Правда, Шкловский оставляет открытой возможность появления и «новеллы тайн» по принципу параллелизма и ступенчатости (Новелла тайн, с. 147–148).

Однако гораздо более действенным различительным признаком для обоих сюжетных типов является функция «разгадки», которая в классической новелле или ориентированном на фабулу «сюжетном романе» является конституирующим моментом, в то время как в бессюжетном жанре — второстепенным: во *втором случае напряжение (и главное направление эстетического воздействия)* возникает из монтажа контрастирующих единиц материала как стилистико-языковой, так и тематико-конструктивной природы, в первом — из зашифрованности последовательности, заданной либо внутренней логикой фабульной организации, либо конвенциональной сюжетной нормой.

Принцип монтажа и принцип переплетения, с одной стороны, динамика материала и его пассивность — с другой, определяют оппозицию «бессюжетность/сюжетность»: в чистом сюжетном жанре переплетение мотивных линий («переплетение», «перебивание») — аналогично принципу «великой абстракции» — опредмечено, т. е. является основным предметом оценочного восприятия; в чистом бессюжетном жанре монтаж автономных материальных единиц (цитат, фактического материала, комментариев и т. д.) и их эстетизация в духе «великой реалистики» (по Кандинскому) оказываются доминантными[406].

---

[406] Ср. (нереализованный) план Шкловского написать работу под заглавием «Евгений Онегин и беспредметное искусство» (сообщение в журнале «Вещь», № 3 (9)). Согласно Шкловскому, романный жанр вообще развивался в направлении обесценивания развязки, приближаясь к беспредметным жанрам «бессюжетности» (Шкловский. Новелла тайн, с. 148).

Пародийная по своему замыслу «бессюжетность» в рамках редукционистской модели Ф 1/2 совпадает с «литературностью» сюжетной конструкции, поэтому спорный тезис Шкловского, что роман Л. Стерна «Тристрам Шенди» — «самый типичный роман мировой литературы», следует критиковать только в связи со всей моделью Ф 1, а в дальнейшем, по мере развития в направлении Ф 2/3 формалисты сами лишили этот тезис его парадоксального (эпатажного) характера. Однако в теории сюжета Ф 2 поначалу еще господствовал достаточно статичный принцип отклонения, связывавший остраняющую функцию бессюжетного жанра с демотивацией и обнажением канонизированной, даже абсолютизируемой сюжетной нормы:

«Когда внутренняя форма предмета, ощущение неравенства и его разрешение стирается, то все произведение целиком используется, как пародия» (Шкловский. Литература и кинематограф, с. 38).

Пародия как эстетическая функция состоит в раскрытии интертекстуальных связей, или, наоборот, лишь эти связи и их значимая напряженность гарантируют «литературность» соответствующего сюжета, дифференциальное свойство которого и должно быть подлинным предметом анализа и авторской «установки». Автор видит себя в роли шахматиста или виртуоза, который демонстрирует, «проигрывает» заданный инструментарий («сюжетную машину»)[407] перед (предполагаемой) подготовленной, «посвященной» публикой.

Этим указанием на связь «бессюжетности» с кубофутуристической «беспредметностью» установлена методологическая сопряженность между устранением или диссоциацией пространственно-временного континуума в изобразительном искусстве и в конструкции сюжета (ср. Шкловский. Ход коня, с. 99–100). В этом духе Шкловский характеризует пушкинский «Домик в Коломне», пользуясь кубофутуристическими категориями:

«... это почти чистая беспредметная вещь, фактурная вещь. Если в "Евгении Онегине" основной ряд дан как эталон, мерилом для отклонения, потому что нельзя отклоняться "ни от чего", то в "Домике в Коломне" сюжет дан как пародия» (Шкловский. «Евгений Онегин». Пушкин и Стерн, с. 213).

«Осознание формы» (т. е. нормативного сюжета) происходит с помощью ее разрешения (парадигматического обнажения); «конструктивные формы становятся главным содержанием романа»: «Сюжетная форма использована так, как используются реальные предметы в картинах Пикассо ...» (с. 211); «... установка на самый факт этого приема, т. е. содержанием произведения является воспитание его формы» (там же).

Пародийная бессюжетность играет привычной сюжетной традицией («сюжетная игра» — Шкловский. «Евгений Онегин». Пушкин и Стерн, с. 211–212) и одновременно обнажает механизирующим «подчеркиванием приемов» (ср. Эйхенбаум. О. Генри и теория новеллы, с. 194) игровой характер остраненного сюжета («обнажение приема игры» = романтическая ирония, ср. Шкловский. Ход коня, с. 78-)[408].

---

[407] А. К. Жолковский (Deus ex machina, с. 146–154) развивает, исходя из формалистской теории сюжета, кибернетическую концепцию сюжета как «машины».

[408] О теоретико-игровом обосновании искусства в семиотике см. Лотман Ю. М. К проблеме «искусство в ряду моделирующих систем». — Труды 3 (1967), с. 136-; Эйхен-

Остраняющий эффект «неожиданности»[409] в данном случае уже сильно зависим во вторично-конструктивном плане от достаточной предварительной информированности читателя в Установке 2, и представляющей собой непосредственный «инструмент», на котором играет автор (Эйхенбаум. О. Генри и теория новеллы, с. 180), и коммуникативно определяющей его собственную «установку».

Наиболее сильно обнажена эта «фоновая ориентация» остраненного сюжета там, где действительно реализованный сюжет с помощью пропуска синтагматической позиции или мотивировки, т. е. с помощью нулевой позиции, дает сигнал о канонизированном элементе, который достаточно информированный читатель может восполнить, пользуясь своим знанием сюжетов (сюжетной парадигматикой). Шкловский сравнивает эту нулевую позицию в сюжете с лингвистическим понятием «отрицательной формы» в терминологии Фортунатова или конкретно с «нулевым окончанием» в определении Бодуэна де Куртене (Шкловский. Теория прозы, с. 60–61), которое также предполагает наличие парадигматических знаний у говорящего; эти знания образуют фон для нулевой позиции (например, родительного падежа множественного числа существительных женского и среднего рода в русском языке).

Обнаженная демонстрация пародируемых сюжетных приемов в остраняемом сюжете связана с интенсивным «ослаблением мотивных связей» и «обычного сюжетного силлогизма», благодаря чему особенно чувствуется остраняющая «условность искусства» (Эйхенбаум. О. Генри и теория новеллы, с. 176, 193).

«Сама функциональная неожиданность приобретает характер игры с сюжетной схемой и с ожиданием читателя» (с. 177). «Конструктивные приемы намеренно обнажаются в своем чисто формальном значении, мотивировка упрощается, психологический анализ исчезает» (с. 198).

Шкловский пытается включить в свою теорию параллелизма и прием нулевого окончания[410] («прием несовершающегося действия» — Теория прозы, с. 61): в то время как с помощью сюжетной инверсии развивается сюжетная структура, *в которой реализован лишь второй член параллелизма, а первый — либо* вовсе нет, либо комментируется в последующей «разгадке», в данном случае мы имеем дело с опущением второго члена параллелизма, словно «хранящегося» в парадигматическом запасе сюжетов. Однако эти сюжеты должны всегда

баум. О. Генри и теория новеллы, с. 178- (рассматривает, подобно Шкловскому, сюжет как «систему тайн», при этом мистификации замышляются не как «серьезные», а как «игра с читателем» — с. 180). Пародийный характер романа с точки зрения Ф 2 является структурным элементом всего жанра, ср. Шкловский. Пародийный роман, с. 261; Он же. «Евгений Онегин» ..., с. 199–220.

[409] О технике ошеломления как сюжетном приеме ср. Слонимский. «Вдруг» у Достоевского (Слонимский определяет «прием неожиданности» как центральный художественный прием у Достоевского, прием, однако, связанный с мотивировками «чисто идейного типа»: тем самым интрига у Достоевского — техника «диалектического развития идей», «обнажения идейной схемы романа»); Шкловский. Материал и стиль..., с. 225–226 (об игре с читательским ожиданием с помощью пассажей с чисто сюжетной мотивировкой и без «фабульного основания»).

[410] Подобно Толстому, Мопассан также использует технику «умалчивания» о втором члене параллелизма (Шкловский. О теории прозы, с. 82), из-за чего традиционное устройство новеллы (сюжетный шаблон) остраняется. Об ироническом упразднении конвенционализированных финальных конструкций ср. Лотман Ю. М. Художественная структура «Евгения Онегина», с. 5–22.

обладать «замкнутой формой», быть, например, «типичной новеллой-анекдотом» (Шкловский, с. 67) и кроме того быть сконструированными по Сюжетному типу 2 («законченное сюжетное кольцо», с. 67), поскольку сериальное нанизывание как форма представления парадигматически непродуктивно, т. е. не может быть канонизировано в качестве сюжетного «фона».

В отношении этого сюжетного фона пародийно-обнажающими приемами оказываются и конструктивные для «бессюжетного жанра» «отступления»; эти приемы также предполагают предварительное знание основной линии развития фабулы, иначе они не будут отмечены в своем дифференциальном свойстве.

«Отступления» канонизированного стернианства, столь охотно обобщаемые Шкловским, Тыняновым и др. формалистами, также основаны на существовании «основного ряда» (Шкловский. «Евгений Онегин» ..., с. 199-), от которого и происходит отступление. Правда, первоначально ясная первично-комическая функция отступлений по мере канонизации «бессюжетного жанра» стернианской традиции утрачивала свою комическую окраску и отступления становились нейтрализованным приемом с жанрообразующим для самого романного жанра значением[411].

Эта эстетизация первоначально комической функции системы отступлений все больше лишает ее и с точки зрения восприятия эффекта нарушения фабулы, оттягивания сюжетной развязки или «разгадки», которая не замышляется и не предусматривается конструктивно, как это показывает Шкловский на примере монтажной прозы Розанова (О теории прозы, с. 266-). Разложение фабульного материала на минимальные порции «impressions», т. е. ощущений, расщепление повествовательного континуума на мельчайшие «частицы» смещает в центр внимания, с одной стороны, развитие «бытового» материала, а с другой — материала сказового[412]. В этом случае все зависит от (методической) установки реципиента: обратит ли он внимание на сам прием «включения» или же на качество включенного материала; формалисты (прежде всего Шкловский) первоначально несомненно предпочитали первый аспект (т. е. обнажение и опредмечивание приемов остранения сюжета) и лишь в более поздней фазе — второй (теория «литературы факта», ср. ниже); интеграция обоих аспектов была осуществлена лишь в диахронической модели Ф 3 (теория жанров), но и в этом случае была только намечена[413].

---

411 Грифцов (Теория романа, с. 75) подчеркивает значение длительности и «торможения» для романного жанра, его многослойность и наличие множества персонажей. Эйхенбаум (О. Генри и теория новеллы, с. 170–171) характеризует роман как «синкретичную форму», в которой недоразумения, заблуждения, описания, размышления и т. д. служат конструктивным предлогом «включения материала»

412 Шкловский. Тема, образ и сюжет Розанова; Эйхенбаум. О. Генри ..., с. 171–172; Тынянов. Архаисты и новаторы, с. 271–272 (о «включении нового материала», который в бессюжетном «чистом романе» самоценно демонстрируется в виде «панорамы»).

413 А. Слонимский (По поводу «кризиса критики», с. 16–18) критикует одностороннее ограничение формалистской теории сюжета приемами отступения, из-за чего центр романа, «основная новелла», остается без внимания. Тем самым, однако, второстепенным оказывается и «поэтическое наполнение сюжета», которое может играть существенную историческую и социальную роль (ср. Слонимский. О композиции «Пиковой дамы»).

Б. Сюжетная функция литературного героя

Первоначальный интерес формалистов к системе «включения» был сосредоточен прежде всего на носителях «включения», которые реализовались либо абстрактно как конструктивный предлог включения и «нанизывания», например как сон, путешествие, загадывание загадки, интрига и т. д., или же как персонификация этих приемов. Несколько преувеличивая, это можно было сформулировать так: для Ф 1 литературные приемы являются «героем» анализа (Якобсон. Новейшая русская поэзия, с. 32), в то время как для Ф 2 литературный герой является сюжетным приемом. Для формалистов герой—средство или прием «включения материала» (Томашевский. Теория литературы, с. 154–155—о нанизывании мотивов). Конструктивная функция героя оказывается с такой точки зрения полностью доминирующей над его мотивацией в рамках функции повествовательной перспективы, герой как прием оказывается тем самым чистым предлогом, перспективная немотивированность которого расценивается, с одной стороны, как остраняющий прием, а с другой—как универсальный принцип сцепления мотивов.

Классическая формалистская концепция героя была развита Шкловским в работе «Как сделан Дон-Кихот» (Теория прозы, с. 70–96): герой является, с одной стороны, «соединительной нитью» сюжета, с другой—конструктивно мотивированным носителем речей (монологов, диалогов и т. д.), представляющих как сюжетный Материал 2, так и Материал 1 (факты «быта», психологический, социологический, идеологический материал) и сталкивающих их в сказе[414].

Герой в его «чисто сюжетной функции» (Шкловский. Техника писательского ремесла, с. 39) «бесхарактерен» (Шкловский. Сюжет у Достоевского, с. 4–5) *и потому является всего лишь пассивным объектом (он сам—Материал 2)* детерминации посредством сюжета. Лишь в более поздней концепции «динамического героя» (Тынянов) сам герой и его повествовательная перспектива получают детерминирующую сюжет функцию, доминирующую именно в «психологическом романе» в виде слияния «действия и действователя» (Шкловский, там же).

В ранней теории сюжета освобождение от обязательств «психологического правдоподобия» фабульного героя происходит, с одной стороны, на фоне перспективно гомогенного, (реалистически) развивающегося «психологического романа», с другой стороны — в рамках «депсихологизированного романа» как эстетизированный, чисто конструктивный прием свободного монтажа статичных, замкнутых мотивов[415].

---

[414] Шкловский. Теория прозы, с. 70: «Речи действующих лиц—один из способов развертывания сюжета, в них вводится новый материал. То есть речь первоначально только мотивировка ввода». О понятии «динамического героя» см. Тынянов. Проблема стихотворного языка, с. 25-.

[415] Ср. об этом Шкловский. Теория прозы, с. 77 (о принципе двойственности в романе Сервантеса «Дон Кихот», где одновременная мудрость и глупость героя нарушает классический принцип единства личности); Эйхенбаум. Лабиринт сцеплений (о приемах сцепления в сказке-загадке и в детективном романе; различение «основного сюжета» и «вставных новелл»).

Подобно тому как поэтическая этимология истолковывает формальный параллелизм как смысловую связь на уровне лексики, на уровне сюжета мотивы и эпизоды могут по чисто «формальным» признакам создавать фабульное сочленение, определяемое чисто сюжетными приемами и тем самым также и деформируемое (в соответствии с остраняющим принципом «выбора материала по какому-либо внешнему признаку» — Шкловский. Теория прозы, с. 120). Тем самым герой превращается из простого «средства соединения» в «воплощенную и олицетворенную мотивировку связи приемов» (Томашевский. Теория литературы, с. 154), т. е. в то, что в рамках Ф 1 анализируется как персонификация. Чем сильнее доминирует эта персонификация сюжетной функции, тем слабее оказывается автономная функция героя как «психологической личности» фабульной структуры. Герой как персонификация «сцепления мотивов» в теории сюжета Ф 2 соответствует депсихологизированному герою сказа в теории повествования Ф 2 и его роли носителя сказовой маски[416].

5. Подходы к функциональному анализу композиции

А. Структурная фольклористика и анализ сказки

Еще в рамках ОПОЯЗа и Московского лингвистического кружка ранние работы П. Г. Богатырева[417] наметили существенное расширение редукционистской модели Ф 1 и ранней теории сюжета Ф 2 за счет функционального анализа фольклорного материала. Гораздо более основательно — хотя и в том же направлении, что и другие формалисты, — Богатырев выступал против генетической фольклористики и исследования мифологии (Богатырев, Якобсон. Славянская филология в России за годы войны и революции). Аналогично формалистскому принципу остранения нормы Богатырев создает свою «теорию необычного», в соответствии с которой мотив появляется в сказке только тогда, когда он представляет собой «необычный факт», «нарушение нормы».

Тесно связан с раннеформалистской оппозицией эстетического/внеэстетического, интранзитивного/транзитивного и т. д. проведенный Богатыревым синхронный анализ ритуала в соответсвии с его художественными и внехудожественными функциями (Богатырев. Впоросы теории народного искусства, с. 5–

[416] Типичный герой-маска — «герой плутовского романа». Ср. Эйхенбаум. О Льве Толстом (1919). — Сквозь литературу, с. 66- (о принципе «сцепления» у Толстого); Шкловский. Кинематограф как искусство; Томашевский. Теория литературы, с. 152- (герой как «прием группировки и нанизывания» мотивов). О родстве чисто сюжетного героя с маской ср. Шкловский. Новелла тайн, с. 129- (в качестве примера Шкловский приводит доктора Ватсона у Конан Дойля, сюжетная функция которого заключается только в том, чтобы 1) тормозить действие, 2) мотивировать ввод ошибочных решений и 3) оправдывать длинные монологи Шерлока Холмса в качестве его собеседника); Лунц Л. Детский смех (о шаблонном комедийном герое XVII–XVIII вв. как маске); Он же. Мариводаж (о депсихологизации героя в драмах и романах Мариво).

[417] См. Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971 (с полной библиографией, включая самые ранние работы Богатырева).

10; Богатырев-Якобсон. Фольклор как особая форма творчества, с. 377–378). Богатырев с самого начала строго различал форму и функцию объекта (с. 30-). Один и тот же предмет (или действие) может функционировать в одном контексте как эстетический, в другом — как религиозный, магический, сатирический и т. д., точно так же как одна и та же система приемов может быть по-разному мотивирована.

Однако, в противоположность Ф 1/2, эта разнотипность мотивировки приобретает характер функционального различия между фольклором и (более поздней) художественной литературой (с. 377–379) — различие, которое оказалось возможным только в рамках Ф 3. «Фольклорность» в сказках и поэмах Пушкина эстетически мотивирована в рамках «высокой литературы», «психологическая мотивировка», к которой часто прибегает Пушкин, полностью отсутствует в фольклорных прототипах или источниках. Стихотворения и поэмы Пушкина, ставшие народными, снова теряют «психологическую», а также и специфически «эстетическую» функцию, представляя сюжетную схему, «лишенную мотивировок» (с. 378). Этот процесс «включения и выключения» из фольклорной системы в высокую литературу и обратно Богатырев рассматривал уже в своей ранней работе «Стихотворение Пушкина “Гусар”, его источники и его влияние на народную словесность».

Пионерская работа Владимира Проппа «Морфология сказки»[418] (1928) развивает важные аспекты формалистской теории сюжета, а также элементы теории композиции (прежде всего Реформатского) в имманентную функциональную модель, полностью отказывающуюся от соотнесения с внетекстуальным Материалом 1, с «фоном» восприятия и с порядком внеэстетической мотивации, вынося тем самым формалистский принцип остранения (по крайней мере для анализа сказки) за скобки. Пропп критикует не только — в духе Ф 1/2 — расхожее смешение тематики и сюжета (как, например, у Р. М. Волкова: Сказка. *Одесса, 1924, где это происходит в соответствии с телеологическим анализом* композиции), но и неясность формалистских понятий сюжета и мотива (Пропп. Морфология сказки, с. 21-). Согласно Проппу, инвариантами, которые и исследуются при структурном анализе, являются не сюжеты, а те логические законы, которые воплощаются в сюжетных функциях. Соответственно, первичными элементами сказки являются не мотивы (Веселовский), а именно эти функции, которые не поддаются дальнейшему разложению на составляющие и находятся в значимых отношениях как между собой, так и с целым (с. 28). Подобно Шкловскому, Пропп также закрепляет за действующими лицами в сказке исключительно конструктивную функцию, повторяемость этих функций позволяет свести их схему к очень ограниченному числу инвариантных функций. Переменным является способ осуществления, предмет действия, постоянным — вопрос, кто в соответствии с каким типом функции действует (с. 29). Однако действие героя может анализироваться только в порядке его осуществления и как функция в повествовательной структуре, поскольку однотипные действия

---

[418] Цит. по изд.: Л., 1928. Ср. также: Lévi-Strauss C. Die Struktur und die Form. Reflexionen über ein Werk von Vladimir Propp; Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С., Сегал Д. М. Проблемы структурного описания волшебной сказки, с. 63–91.

могут принадлежать разным функциям, а различные действия — одной и той же функции (с. 30).

В противоположность Шкловскому, подчеркивающему «случайность» и «искаженность последовательности мотивов» (с. 31), Пропп постулирует закономерность и ограниченные возможности вариации последовательности событий. Правда, Пропп упустил из вида тот факт, что формалистов интересовало дифференциальное свойство сюжетной нормы и остранения сюжета — иначе в поздней, развитой «высокой литературе» и ее имплицитной эстетике остранения и не может быть — в отличие от аффирмативной эстетики народного искусства и в особенности сказочных и мифологических структур.

Предложенное Проппом противопоставление структурных и сюжетных признаков (с. 32) позволяет предположить, что он понимает под сюжетом скорее вариабельный, конкретный продукт процесса остранения, а не инвариантную схему. В то время как Проппа интересует «однотипность» структурных признаков одного-единственного жанра (с. 32), внимание формалистов изначально сосредоточено на «разнотипности» жанров или систем приемов вообще. Различие заключается, таким образом, не в степени обобщения, разделяющей законы сюжетосложения у формалистов и у Проппа (как полагает Штридтер: Striedter. — Texte, I, S. XXIX), но в различии самого предмета изучения (жанр сказки или жанры художественной прозы), а также в понятии функции у Проппа, обозначающем и позиционную и реляционную значимость в синтагматической структуре (то есть конструктивный фактор), и в то же самое время — само совершаемое действие, заключающееся в поведении героя, которое определяется и обозначается тематическим «запасом» конкретного жанра — волшебной сказки. Поэтому Пропп называет функцию также «родовой единицей» (с. 35).

Функции представляют собой позиционно обусловленные сегменты с соответствующим закрепленным за ними, сводимым к некоторой формуле значением. Если же Пропп говорит об однотипности действий и поведения (героя), выполняющих разные функции («случай двойного морфологического значения одной функции», с. 74–75), то он в этом случае имеет в виду уже функцию в узком смысле, как реляционную значимость, исходящую из принципа «последствия» (с. 75). Поэтому Проппу пришлось ввести вспомогательные элементы, соединяющие функции («приемы связывания», с. 79) или мотивирующие эти соединения. Здесь Пропп снова очень сильно приближается к формалистской теории сюжета, хотя и понятие «мотивировки», и чисто формальные — «служащие предлогом» — «приемы связывания» в принципе излишни в замкнутой системе функций! В связи с этим Пропп также признает, что мотивировки в сказках, по всей вероятности, представляют собой позднейшие вставки (с. 84–85). Именно тезис Проппа о «кругах действия», которые своим ограниченным числом — семь — соответствуют их носителям («исполнителям», с. 88) и логически объединяют функции как фундаментальные единицы этих «кругов действия», ясно показывает, что Пропп просто заранее постулирует внутреннее значение этих носителей и вводит его в морфологический анализ, не разбирая его содержание.

В противоположность эстетической имманентности литературного текста структурный анализ сказки передает лишь конструкт, за которым стоят миф

и соответствующий социально-исторический контекст, в организации которого коренится сказка как реальность — а не как объект структурно-имманентного анализа: Пропп — что слишком редко отмечается — признает в своей ранней работе необходимость исторического анализа мифа (с. 100), при этом он сознательно противостоит представителям «морфологического метода». В завершающем очерке «Сказка как целое» (с. 101-) Пропп вводит привычное и формалистам понятие «ход», которым он обозначает движение основного действия (точнее, единицу основного действия); ходы соединяются, сочетаются по определенным правилам («способ соединения ходов»); схема этого соединения («сцепление» — простое следование, «перестановка», наложение одного на другой, прерывание ходов и т. д.), очень напоминающая типы «сцепления» у Шкловского и Эйхенбаума, оставляет у Проппа открытым вопрос, в каких условиях происходит соединение нескольких «ходов» в одну сказку — вопрос, который и Шкловский помещает во главу угла своей теории сюжета и также оставляет без ответа. Но тем самым Пропп также признает, что соединение «ходов» (Шкловский назвал бы их группами мотивов) никак не объясняется последовательностью функций: сюжет и здесь оказывается тем остатком, который составляет момент индивидуальной дифференциации в спонтанной деятельности сказочника, момент, в котором и происходит художественное творчество — то есть действие, направленное на новые комбинации и вариации. Сказочник, детерминированный исключительно структурными закономерностями (с. 124), не может сам по себе изменить сказочный канон, в отличие от формалистского «обязательства нарушения нормы», определяемого соответствующей данностью синхронной системы.

В конце *Пропп полностью отрицает значимость понятия сюжета* (с. *125-*) и *переходит — аналогично Петровскому — на позицию, согласно которой* под сюжетом понимается то, что формалисты называют фабулой: «Все сказуемые дают композицию сказок, *все подлежащие*, дополнения и другие части фразы определяют сюжет» (с. 125).

Аналогии, которые в общем виде находят между моделью Проппа и формалистской теорией сюжета (см., например, Erlich. Russischer Formalismus, S. 278–279), лежат в основном на поверхности и должны быть проведены в первую очередь там, где кончается область действия специфической сказочной структуры и начинается область специфических поэтических функций поздних произведений высокой литературы. Соответствия касаются непринципиальных вопросов методики, но не конструктивных вопросов. Наиболее существенное различие заключается, по-видимому, в полном отсутствии факторов эстетики восприятия как детерминирующих в том числе и сюжетную структуру: грамматика повествовательных структур устанавливает потенциальные корреляции; однако поскольку речь идет о реально существующих художественных текстах, мы имеем дело с сюжетами, которые хотя и предполагают эти корреляции (так же как законы канонизированного стиля или языковые нормы), но трансформируют их, функционально преобразуют (опять-таки по своим собственным правилам).

Борис Соколов верно констатирует в своей работе «Художественная значимость фольклора» отрицательное отношение формалистов к «литературности» или эстетичности народной литературы — однако это не касается модельного значения редуцированных фольклорных структур и приемов для обнажения сложно мотивированных

произведений высокой литературы как для художников новейшего времени (ср. примитивизм и т. п.), так и для теоретиков формализма.

Б. Телеологическая теория композиции

Изложение формалистской теории сюжета может быть полным лишь тогда, когда она будет сопоставлена с синхронной ей телеологической теорией композиции, которой до сих пор уделялось слишком мало внимания. Эта теория была представлена группой значительных теоретиков, которые были очень близки формализму или даже причислялись к формалистам, как, например, А. А. Реформатский, М. А. Петровский — но также и В. М. Жирмунский, Б. В. Томашевский и др.

Основное различие между теоретиками композиции и формалистами заключается, пожалуй, в полностью противоположном понимании содержательно-тематических единиц, которые, с точки зрения теоретиков композиции, образуют телеологическое единство и синтетическую целостность произведения; напротив, с точки зрения формалистов, эти содержательно-тематические единицы являются пассивным объектом трансформации с помощью автономных сюжетных структур (Материал 1/2) или конструктивного принципа (Тынянов), который только и создает единство произведения.

С этой точки зрения постулат конститутивной и конструктивной функции содержательно-тематических единиц в том виде, как они были представлены в теории композиции, не мог не рассматриваться в качестве рецидива дуализма формы и содержания — впечатление, которое, несомненно, лишь отчасти отвечает сложной структуре телеологической теории.

Здесь нет возможности подробно излагать традицию телеологизма в философской и психологической эстетике; факт, однако, заключается в том, что и в этой области немецкая философия искусства оказала сильное и определяющее влияние на русскую эстетику[419].

---

[419] О влиянии «телеологизма» немецкого искусствознания на русское см.: Жирмунский. Новейшие течения историко-литературной мысли в Германии. — Поэтика, II (1927); Шор Р. О. Формальный метод на западе. — Ars poetica, I (1927), с. 127–143 (прежде всего о важной для Реформатского и Петровского школе Зейферта и «риторическом» направлении; очень критическое отношение к формализму); Богаевский. Задачи искусствознания. — В кн.: Задачи и методы изучения искусств, с. 9–61 (подробный обзор немецкого искусствознания и переведенных на русский язык работ: Hildebrand. Das Problem der Form in der bildenden Kunst; рус. пер. — М., 1914; русский перевод работ Вёльфлина: Истолкование искусства. М., 1922); Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. I. Теория. М., 1920; кроме того произведения Дессуара, Утица, Фидлера, Шпитцера, Ригля, Титце (Die Methode der Kunstgeschichte. Leipzig, 1913 — неоднократно цитируется формалистами) и т. д. Мейман. Введение в современную эстетику. М., 1919; Шпет Г. Г. К вопросу о постановке научной работы в области искусствоведения, с. 3–19 (о Дессуаре, Утице, Й. Стжиговском, Вёльфлине, Вальцеле, Фидлере и др.); Сидоров А. Очерк литературы по искусствоведению 1915–1919, с. 141- (подробный обзор немецкого искусствознания и параллельных

Телеологическая теория исходит — независимо от того, опирается ли она на метафизически-нормативное, феноменологически-интенциональное или интуитивистски-гештальтпсихологическое основание, — из такого отношения между частями и целым, которое не поддается имманентно-конструктивному описанию или объяснению, но которое предполагает как объективно данный гармонический миропорядок, а также ценностные принципы в созерцающем субъекте, представляющие сознание (в идеалистическом варианте) или ощущение (в психологически-эмпирическом варианте) принципа целесообразности и проецирующие его на расположение частей. Существенно при этом не столько метафизическое, гештальтпсихологическое или феноменологическое обоснование принципа «единства цели» (Volkelt J. System der Ästhetik, HI, 437), сколько факт постулата единства, целостности. Фолькельт со своей точки зрения «нормативной эстетики на основе психологии» (III, S. 435-) принимает в качестве данности, что «эстетическое переживание» направлено на «объединенное целью единство», «органическое целое», которое как «телеологический синтез», как «структура» или «гештальт» всегда больше и качественно сложнее простой суммы[420] его составляющих и связанных с ними актов оценки и восприятия. Это «больше», в котором и заключается подлинная эстетическая ценность, не может, таким образом, быть выявлено имманентно, а только в отношении telos, который и находится вне имманентной структуры и придает, собственно, совокупности «частных факторов» качество гештальта (Volkelt, III, S. 440). Этот telos, трансцендирующий чистую структуру, является идеальной целью, сплавляющей (психологически или метафизически констатируемую) гармонию частных факторов в смысловое единство.

Влияние этого опирающегося на метафизику или феноменологию телеологизма на представителей теории «внутренней формы», и тем самым прежде всего «формально-философской школы», было значительным. Традиция ἐνδόν εἶδος восходит к «эстетике меры» Платона и еще более Плотина (Walzel. Gehalt und Gestalt, S. 150–151), эта эстетика была связана с гармонизирующим принципом, присущим всем вещам (не только созданным художником) и связывающим «внешнюю форму» (материальное проявление) с «внутренней формой» (идеальной ценностью). «Внутренняя форма» как структурно-органический, образно-семантический творческий принцип (Plotin. Enneades 1, 6, De pulchro, 3) задолго до сформулированной В. Гумбольдтом лингвистической категории «внутренней формы слова» и ее интерпретации А. А. Потебней играла важную

течений в России, в том числе и в истории искусства: Грабарь И. Е. История русского искусства; Бенуа А. Н. История живописи, и т. д.); Шпет Г. Г. Проблемы современной эстетики с. 43–48; Медведев. Формальный метод в литературоведении, с. 13- и 64-; о «западноевропейском формализме» — Ефимов. Формализм в русском литературоведении, с. 59–60 (с указанием литературы).

Относительно принципа «телеологизма» ср. также Жирмунский В. Валерий Брюсов и наследие Пушкина, с. 5: «Приемы как эстетические факты обладают определенной направленностью или внутренней телеологией, они выполняют некое задание, которое одновременно раскрывается в целой системе художественных приемов ...»

420 О теории гештальта и ее истории см. Weinhandl F. Die Gestaltanalyse. Erfurt, 1927; о влиянии гештальтпсихологии на ранние концепции Якобсона см. Holenstein. Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus, S. 25–26.

роль в европейской философской эстетике[421]. «Внутренняя форма» как forma formans была и в морфологии Гёте центральной, и не случайно, что В. Пропп в «Морфологии сказки» предпослал каждой главе своего структурного анализа эпиграф из Гёте. Интерпретация «внутренней формы» у Плотина, а также и у Гумбольдта соотносится прежде всего с универсальной, первичной, инвариантной смысловой структурой, в то время как П. А. Флоренский (прежде всего в «Строении слова») подчеркивает ее «интимно-личный», «неповторимо-исторический» аспект (Аверинцев, с. 370). Русские представители телеологизма «внутренней формы» находились на пересечении влияния А. А. Потебни и феноменологии в передаче Г. Шпета (ср. его работу «Внутренняя форма слова: Этюды и вариации на темы Гумбольдта»).

Учение Гуссерля о «целом» и его частях также исходит из принципа предустановленного единства, представляющего собой «сущностную связь», а не просто сумму дескриптивных единиц. εἶδος доступен только в интенциональном переживании, поскольку любая знаковая структура оживает лишь в акте понимания (Pivčević. Von Husserl zu Sartre, S. 18): у Гуссерля телеология сущностей (т. е. εἶδος'а) скоординирована с интенциональностью их переживания; сознание чего-либо — смысловое исполнение «аспекта» вещи (Reyer. Einführung in die Phänomenologie, S. 174-). Единство и целостность образуют в гештальте сущность вещных образований (S. 234-), их структуру:

«Единые целостности, то есть целостности, унифицированно определяемые основной структурой, так что частичные компоненты осмысленно требуются исходя из этой структуры, мы называем формациями. Формации — единым образом структурированные целостности» (Reyer, S. 235).

Когда Гуссерль говорит о форме, он имеет в виду вообще материальное проявление вещи в пространстве и времени, в то время как смыслоопределяющую «основную структуру» следовало бы скорее сравнить с «внутренней формой». А то «добавление, которое необходимо, чтобы единая вещь была постижима в формах созерцания, — это смысл вещи» (S. 236) — правда, это «добавление» обладает для Гуссерля чистым свойством значения и его не следует искать, как это делают представители гештальтпсихологии, в ассоциативном эффекте «внешней формы». Здесь нет возможности обсуждать отличие феноменологического понятия структуры (Гуссерль, Шпет и др.) от феноменалистского (например, Ф 1 и отчасти Ф 2). Достаточно указать на то, что с феноменалистской точки зрения пространственно-временная структура вещных аспектов находится на первом плане, в то время как феноменология телеологически-интенционально помещает структуру в сущность вещей (в вещное «что»).

«Постигать пространственные гештальты вещей не значит постигать вещи в их "что"...» (Reyer, S. 237), т. е. в их чувственном членении на части. Целое возникает из осмысленного, единого взаимодействия этих частей. Если это взаимодействие происходит (механически) с ориентацией (т. е. транзитивно-телеологически) на внешнюю цель (машина), то мы имеем дело с целевыми формациями, с артефактами; если эта транзитивно-прагматическая цель отсутствует, то целостность должна быть обеспечена самоценным смысловым единством, «внутренним telos» («энтелехия»). Вне этого смыслового единства целостность вещей уловима лишь через структурный принцип — но никоим образом

[421] Ср. Аверинцев С. С. [Примечания к:] Флоренский П. А. Строение слова (1922). — Контекст 1972. М., 1973, с. 344–375.

не через простые связи частей (ср. Ф 1!). «Единство—взаимодействие в смысле единого принципа» (S. 244). «Пространственная форма» (= пространственное расположение частей формации), которой поначалу ограничивается Ф 1, наполняется интенциональным смыслом лишь в «пространственном гештальте», становясь «интенциональным предметом», который воплощает свой онтологический принцип, то содержание («доминирующее положение вещей»), которое определяет содержание частей. С феноменологических позиций презентация в модели Ф 1, как и сюжет в раннем Ф 2, представляются всего лишь «суммарной связью» (S. 246) частей, объединяемых пространственно-временными ассоциациями, — отсутствует «категориальное наполнение смыслом», более того, его либо сознательно избегают, либо (пародийно) снимают. Телеологически-интенциональный структурный принцип в противоположность формалистскому «конструктивному принципу» (ср. понятие «доминанты» у Тынянова) представляет собой объединяющую предметность, онтологически укорененную в сущности.

Априорное отождествление сущности и гештальта (S. 249) предопределяет теорию ценности, которая каждую часть или каждое отношение раз и навсегда закрепляет в целом, делает их результатом телеологической дедукции (Сеземан. Эстетическая оценка в истории искусства, с. 1-).

Не только суммарная связь, но и «система отношений», т. е. система в смысле Ф 2, как «участие в действии общих влияний» (Reyer, S. 249), не может быть интенциональным гештальтом, поскольку при этом отсутствует действительное наполнение смыслом, а тем самым и конституирующая для предмета оценка: «Мышление принципами — это мышление сущностными структурами, мышление единствами и целостностями» (S. 251). «Расщепляющее мышление» (т. е. *парадигматизирующее мышление, в том числе и Ф 1/2) сводит все структуры к «внешним отношениям», в которых части предметно изолированы, поддаются абстракции:*

«Различие между расщепляющим мышлением и мышлением единствами является в связи с этим с феноменологической точки зрения четким. В одном случае происходит унификация комплекса интенциональных предметов через представление о сочетаниях. В другом — происходит расширение заложенного единым принципом единства в ходе прецесса обособления» (Reyer, S. 260).

Этот принцип целостности доминирует и в определении структуры у Г. Шпета:

«Структура — конкретное строение, отдельные части которого могут меняться в «размере» и даже качестве, но ни одна часть из целого in potentia не может быть устранена без разрушения целого» (Шпет. Эстетические фрагменты, II, с. 11).

Иначе, чем у его учителя Гуссерля, в определении структуры Шпета присутствует и «расщепляющее мышление», что выражается прежде всего в понимании «организма» как «системы структур» (с. 13), благодаря чему каждая часть структуры остается конкретной, а каждая структура сохраняет свою конкретность (а тем самым и относительную автономию в формалистском смысле) в рамках системы более высокого порядка — однако в то же самое время «обратное сложение», синтез структур приводит к «первоначальной структуре», т. е. обратно к энергетическому принципу «целостности» (ср. Бернштейн С. Эстетические предпосылки теории декламации, с. 344).

Пиксанов в своем докладе «Новый путь литературной науки» (с. 94-) свидетельствует, что в ОПОЯЗе и МЛК понятие художественного приема обсуждалось также и в аспекте телеологии (с. 102–103), правда, это обсуждение не отразилось в опубликованных работах. С. Аскольдов также понимает художественную форму как «внутреннюю структурность» и выступает тем самым против ее редукции к чисто пространственным и временным конфигурациям (Форма и содержание в искусстве слова. — Литературная мысль, 1925, 3, с. 305-). «Художественная значимость», по его мнению, — ценность, а не количественная величина (с. 313). Особенно ясно проявляется эта связь телеологизма и теории ценности в статье А. А. Смирнова «Пути и задачи науки о литературе» (с. 91–109).

Эквивалентом телеологического единства гештальта в области эстетики восприятия является целостное переживание, интенционально гармонизирующее со структурным принципом гештальта, — в противоположность формалистской концепции аналитического восприятия, для которой целостность существует лишь как продукт процессов, проверяемых с помощью психологии восприятия — как «единство впечатления» (Ярхо Б. И. Простейшие основания формального анализа, с. 27)[422].

Наиболее ясно аргументы представителей телеологической теории композиции резюмированы Томашевским в его «Теории литературы» (раздел «Тематика», с. 131-): единяющим принципом конструкции является тема, категория, которую Томашевский дефинирует чисто содержательно[423] («тема это то, о чем идет речь»), как единство значения, из-за чего он приходит в резкое противоречие с имманентизмом Ф 1, а также функционализмом Ф 2/3. Согласно Томашевскому, произведение становится целым только благодаря теме (с. 131). В повествовательном контексте теме достается задача обеспечивать интерес и напряжение читателя эмоциональными и иллюзионистскими средствами, более того, влиять на его оценки и идеологическую позицию. С этой точки зрения иным представляется и установленное формалистами отношение сюжета и фабулы: фабула как упорядоченная последовательность тематических единиц доминирует у Томашевского над сюжетным порядком, который представляет собой не более чем реализацию фабулы в определенном произведении.

В результате не может быть различия и между сюжетной и бессюжетной прозой, различаются только произведения «фабульные» и «бесфабульные» (с. 134): фабульные произведения, количественно преобладающие, развертывают тематические единицы по эмпирически-рационалному принципу «причинно-временной связи» между отдельными эпизодами («тема — единая система событий, одно из другого вытекающих» — с. 134), а тем самым и по принципу правдоподобия, который у Томашевского называется «мотивировкой реалистической». Однако тем самым структура фабулы получает непосред-

[422] Посмертная публикация: Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения (набросок плана), с. 515–526 (с подробнейшим введением М. Л. Гаспарова: Работы Б. И. Ярхо по теории литературы, с. 504–514).

[423] Ср. Шенгели. О лирической композиции, с. 102- (уравнивает «фабулу» с «содержанием», а «тему» — с «тенденцией»; статическое деление произведения на 1) содержание, 2) уровень фабулы, 3) уровень темы и 4) идеологический уровень); Л. Гроссман (Поэтика Достоевского) также различает совершенно статично «внешнюю композицию» и «внутреннюю жизнь идей».

ственную зависимость от прагматического порядка и конвенционализированных в нем правил, порядка, который в Ф 1/2 как раз и должен был быть аннулирван с помощью трансформирующего, деконтекстуализирующего, нейтрализующего вмешательства структуры приемов и сюжета[424].

Томашевский интегрирует, например, выработанное Шкловским различие «завязка/развязка» (загадка/разгадка) в интерпретируемое исключительно содержательно-тематически движение фабулы в качестве средства нагнетания или, напротив, ослабления напряженности (с. 135–136), иллюзии. С этой точки зрения и формалистское понятие мотива (= синтагматическая единица сюжетной структуры) превращается в тематически более неразложимый элемент фабулы (с. 137). Сюжет оказывается в таком случае всего лишь «совокупностью» этих фабульных мотивов «в том порядке и сочетании, в каком они даны в произведении» (там же). Но тем самым и фабула сводится к пересказываемому «действию», поскольку Томашевский считает конституирующими для фабулы только те мотивы, без которых «пересказ» не может обойтись, незаменимые («мотивы связанные»). Если последовательно продолжить эту аргументацию, то придется отнести все «свободные мотивы» к сюжету и к тому же считать «заменимым» вместе с ними и сам сюжет! Заменимыми в результате оказываются все отступления (с. 137), а также масса «статических мотивов» (с. 139), которые, правда, — что признает Томашевский (там же) — могут доминировать в некоторых сюжетах (!), однако тем самым только нарушают всю концепцию фабулы и, следовательно, могут быть проигнорированы как «эксперимент» (подобно заумной поэзии, т. е. «не-тематическому», беспредметному искусству — с. 131)[425].

Гораздо более продуктивными были разработки в области теории композиции, принадлежавшие М. А. Петровскому и А. А. Реформатскому, которые хотя и вполне примыкали к телеологической традиции немецкого литературоведения (находясь в первую очередь под влиянием группы Шисселя фон Флешенберга, Зейферта, Дибелиуса и др.), однако дополнили и развили в некоторых пунктах формалистскую теорию сюжета. Несомненно, представители немецкого анализа композиции оказали влияние и на формалистов — однако это влияние еще не было достаточно прояснено исследованиями. Шиссель фон Флешенберг и Зейферт, поскольку они заново адаптировали риторические понятия композиции и диспозиции для анализа прозы, во многом оказались близки формалистской модели сюжета. Диспозиция (как «логическое члене-

---

[424] По этому «выделению» всех конструктивных функций в фабулу легко определяется эклектический характер «Теории литературы» Томашевского, которая по терминологии вполне может считаться формалистской, в то время как в методологии формализм ее весьма поверхностный.

[425] Примечательно, что ту же оговорку относительно эксперимента делает и Жирмунский в своей антиформалистской работе «К вопросу о формальном методе», с. 19-, в которой он совершенно банально различает форму и содержание, тематику и композицию. В связи с этим Жирмунский последователен, когда смешивает тему и мотив, фабулу и сюжет.

ние» материального «субстрата») соответствует при сопоставлении формалистскому понятию фабулы (ср. ordo naturalis в риторике — Lausberg. Handbuch der literarischen Rhetorik, S. 245–247); композиция как абстрактный принцип организации субстрата соответствует понятию сюжета и в более широком смысле — трансформирующей функции системы приемов вообще (ordo artificialis, ср. Doležel. Narrative composition — a link between German and Russian poetics, p. 76 и Schissel von Fleschenberg. — Programm, S. IV-)[426].

Оба метода сводят материал к состоянию простого «носителя представляемого архитектонического принципа ступенчатости, концентрации, вариации, симметрии, параллелизма и контраста». Эти категории Шисселя обнаруживают поразительные параллели с концепцией «ступенчатости» у Шкловского; представление о трансформирующей или структурирующей и преобразующей функции композиции, которая в повествовательной прозе деформирует прежде всего «естественную последовательность» событий (фабульную диспозицию), а также действующих лиц и их соотношение, полностью совпадает с формалистским представлением о первично-остраняющей функции сюжета[427].

Петровский и его ученик Реформатский продуктивно развили идеи Шисселя и Зейферта по теории композиции с учетом формалистской теории сюжета.

М. Петровский в своей статье «Морфология пушкинского "Выстрела"» (с. 173–204) помещает формалистскую оппозицию «прием/материал» в новые,

[426] О связи риторики и поэтики ср. Шкловский. Связь приемов сюжетосложения ..., с. 55; немецкие представители анализа композиции широко пользовались риторической традицией. Однако, в полную противоположность Ф 2, они подчеркивали доминантность «содержательных факторов» в прозе (Schissel von Fleschenberg. — Programm, S. VIII; ср. Doležel, p. 74-). В обобщенном виде см.: Dubois et al. Allgemeine Rhetorik.

[427] Например, то, что Шиссель оценивает мотив путешествия как «повод» включения материала (Schissel. Novellenkomposition in E. T. A. Hoffmanns «Elixiere des Teufels». Halle, 1910). — Характерным для классификационного характера теории композиции является предпринятое участниками сборника «Ars poetica» членение произведения искусства или научного объекта на очень жесткие категории: Ярхо Б. И. Простейшие основания формального анализа, с. 12- (членение литературоведения на метрику, стилистику иконологию (= теорию образа) и композицию); Петровский М. А. Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы (звуки, ритм, мелодия, грамматика, лексика и т. д.). Об определении жанра повести ср. статью Петровского в изд.: Словарь литературных терминов. М.; Л., 1925. Петровский (Выражение и изображение в поэзии) анализирует феномен эстетизации исторического материала в сюжете — например, в «Войне и мире» Толстого (с. 59) — и косвенно критикует формалистское понятие Материал 1, на место которого он помещает «предмет» как объект поэтической трансформации: в историческом документе «предмет» и «выражение» существуют изолированно (с. 60), в (историческом) романе их невозможно разделить. В противоположность понятию «выражение», функция «изображения» всегда имеет дело с отношениями нескольких предметов между собой: «изображаемый» и «изображающий» предмет связаны в «теме изображения» (с. 61–62). Всякое «изображение» предполагает некоторым образом сформулированное, олитературенное «выражение» предмета, в этом смысле изображение всегда представляет собой «вторичное выражение предмета» (с. 62). Из этого с необходимостью следует определение поэтического образа как «выражения одного предмета через другой» (с. 63). Рассуждения Петровского об онтологии отношений между «предметом» и «выражением» тесно связаны с феноменологической эстетикой Шпета.

динамизированные отношения («форма/материал», с. 173), выявляя двузначность формалистского понятия материала:

«Воздействуя на материю ... форма порождает художественное произведение в его целом, в его художественном содержании. Пассивность материи определяет ее хаотичность. Воздействие на этот хаос формующего начала, т. е. формы, есть процесс организующий. Художественное содержание = материя, организованная формой, материал есть предмет эстетического творчества; художественное содержание = предмет эстетического восприятия».

Эта заложенная в самом Ф 2 динамизация понятия материала в его «допоэтическом оформлении» (с. 175) соответствует риторическому понятию dispositio (= фабула в Ф 2). Предварительно структурированы, согласно Петровскому, 1) временная последовательность, в которой развертывается поэтический материал; 2) пространственный и 3) каузальный порядок. Петровский постулирует понятие содержания, которое складывается из вазимодействия материальных, объективных, пассивных и духовных, субъективных, активных факторов (формы). Место понятия приема у Петровского занимает понятие компонента, обозначающее те «элементы композиции», «с которыми связано определенное формальное значение или художественная функция» (с. 175). Лишь функция, т. е. телеологическое значение компонентов, превращает «статическую конструкцию» («анатомию») в динамическую схему ее композиции («психологию»), предполагающую единое, завершенное целое. Из этого противопоставления следует отчасти справедливая критика статичности раннеформалистской модели сюжета, в которой учитываются приемы соединения, но практически оставлена без внимания конструктивная функция компонентов произведения, таких как, например, начальные и завершающие конструкции, описательные и повествовательные пассажи, рамочное и вставное повествование и т. д. (с. 183–184). Согласно Петровскому, подобное членение «повествовательного синтаксиса» на конструктивные составляющие гораздо более адекватно характеризует композицию жанра, чем типология сюжетных сцеплений. Поэтому *в качестве главного предмета исследования* Петровский и Реформатский выбрали именно композицию новеллы (так же, как Шиссель и Зейферт): в новелле соединение *описательных и повествовательных компонентов* (*у Петровского — D = descriptio, N = narratio*) ориентировано на «напряжение»[428] (с. 186), которое Петровский рассматривает не в аспекте его остраняющей, ошеломляющей функции (как, например, Эйхенбаум

[428] О проблеме литературной «занимательности см. суммарное изложение в духе теории композиции у Томашевского (Теория литературы, с. 133-), который — в противоположность формалистскому принципу иронического отстранения — соединяет сохранение внимания, иллюзии читателя с «эмоциональным элементом в тематизме» (с. 133), формулируя тем самым элементы миметической эстетики вчувствования. Томашевский заимствует немецкое понятие Spannung ('напряжение') в качестве литературоведческого термина (с. 136). Ср. также Гроссман Л. Поэтика Достоевского, с. 17–18 (очень поверхностное использование терминологической пары «фабула/сюжет»); Скафтымов. Поэтика и генезис былин (также выводит сюжетное напряжение из содержательно определяемой «тематической задачи», «эмоционального заострения»). Формалистским является тезис Скафтымова о том, что эффект неожиданности представляет собой основной прием былин (с. 92) и что они поэтизируют исторический «сюжет». (с. 109). Д. С. Лихачев (Поэтика древнерусской литературы) подчеркивает относительность понятия напряжения, которое, по его мнению, полностью отсутствует в древней литературе. Об иллюзионном характере напряжения в противоположность принципу остранения см. Кожевников К. Спонтанная устная речь в эпической прозе, с. 59. Рассмотрение многообразных возможностей тематического остранения почти совсем не присутству-

в своей работе об О. Генри), а в его конструктивном значении для произведения как целого[429].

«Опыт анализа новеллистической композиции» А. А. Реформатского косвенно критикует дедуктивную методику формалистов, идущих от общей схемы (например, сюжетной структуры) к конкретным мельчайшим единицам (в противоположность Петровскому, который и начинает с этих конкретных единиц).

Значение попытки Реформатского выявить «систематическую структуру повествовательной композиции» (Doležel, p. 81) заключается не столько в конкретном результате, сколько в методе: Реформатского интересует не сюжетная композиция отдельного жанра, а абстракция сюжетной схемы, которая могла бы быть представлена формулой или моделью, — как это попытался сделать и Пропп в своей функциональной модели волшебной сказки.

Реформатский различает две аналитические фазы: 1) систематическое описание структуры и 2) ее функциональное изучение. В первую фазу входят различение описательных и повествовательных пассажей (I), классификация типов повествования (narratio) (II), типов описания (descriptio) (III) и, наконец, тематических структур (IV). Так же как и его учитель Петровский, Реформатский пытается придать понятию фабулы ту конструктивную динамику, какой у формалистов обладает лишь понятие сюжета. Реформатский заменяет оппозицию «прием/материал» противопоставлением статических и динамических, парадигматических и синтагматических единиц: тема принимается в качестве мельчайшей статической единицы сюжетной конструкции, в то время как мотив представляет мельчайшую динамическую единицу, т. е. синтагматически соотносимую предикацию (ср. Жирмунский. Задачи поэтики. — Начала, 1921, 1: «Мотив это эмбрион сюжета, проявляющийся в языке как простое предложение с глаголом в личной форме»)[430].

ет в формализме. Намеки на это есть в теории сказа, где внимание исследователей привлекло несоответствие между стилистическими и тематическими сигналами.

429 Проведенное Петровским различие между «формальными» и «функциональными» аспектами безусловно было прогрессом по сравнению с раннеформалистской теорией сюжета. Однако у Петровского и Реформатского дело не пошло дальше постулатов — в том числе и в работе Петровского «Морфология новеллы», где он просто «переводит» на русский немецкую теорию новеллы и ее статические классификации.

430 Реформатский встраивает между мотивом и сюжетом промежуточную ступень, которую он именует «сюжетной темой», т. е. комбинацией тем и мотивов: если сравнить это с шахматами, то темы можно было бы считать фигурами, мотивы — их функциями, а сюжетные темы были бы комбинациями ходов (такими как гамбит и т. д.), составляющими в своей данной совокупности конкретный сюжет. Сюжетные темы Реформатского сопоставимы с «функциями» Проппа (см. выше). В. Дибелиус (Dibelius W. Englische Romankunst. Berlin, 1910) первым разработал своего рода «генеративную» модель сюжета, которая была достаточно хорошо известна Реформатскому и оказала существенное влияние на Шкловского. Некоторые работы Дибелиуса были также доступны в русском переводе — например, в антологии Жирмунского «Проблемы литературной формы» (Л., 1928), в которой опубликованы вводная глава «Морфологии романа» Дибелиуса и (важная для Шкловского) статья «Лейтмотивы у Диккенса». Относительно постулированного Петровским и Реформатским различия «конструкции» и «композиции» ср. Эйхенбаум. Сквозь литературу, с. 47- и 79- (здесь «конструктивность» понимается как сплав материала и композиции, т. е. Эйхенбаум употребляет понятие «конструктивность» в смысле «композиции» Петровского, а «композицию» — в смысле

III. Формалистская теория повествования

1. Методологическая характеристика

Теория повествования Ф 2 интегрирует на уровне повествовательной синтагматики и перспективики парадигматически-редуцированную теорию Сказа 1 в сочетании с теорией сюжета и наметками теории повествовательной перспективы, получая в результате комплексную модель повествовательного Сказа 2. Анализ повествовательных функций смещает центр тяжести метода с (почти) абсолютной автономии синтагматических отношений на соотнесенность перспективных отношений, не только расщепляющих очень статично понимаемую до того систему мотивировок внутри повествовательного движения на ряд перспективных позиций (автор — рассказчик — герой — герой и т. д.), но и ориентирует эту систему, выходя за рамки имманентности, на «предполагаемого читателя», вводя в качестве потенциальной перспективы в систему повествовательных «точек зрения». Однако тем самым первичный для парадигматического представления принцип дифференциального свойства между системой «мотивации» и имманентной произведению «мотивировкой» отступает на второй план, поскольку перспективная позиция героя или рассказчика вполне может быть *мотивирована («мотивация») в соответствии с правилами психологического, социологического*, экзистенциального правдоподобия, координируемого с правдоподобием фабульной ситуации и находящего адекватное выражение в речевой

«конструкции» Петровского). Теории новеллы Реформатского/Петровского наиболее близок также анализ О. Генри Эйхенбаумом, поскольку Эйхенбаум определяет жанр short story как «сюжетную новеллу» в духе немецких литературоведов Шисселя, Зейферта и Дибелиуса: Эйхенбаум. О. Генри и теория новеллы, с. 171–172). А. Цейтлин (Повести о бедном чиновнике Достоевского) определяет фабулу как «передачу содержания произведения», а сюжет как «научно сформулированную фабулу, в которой проясняются составляющие ее части»; тема — «простейшая, статическая составная часть сюжета», мотив — «простейшая динамическая единица». О понятии фабулы ср. также Медведев. Формальный метод в литературоведении, с. 145-; Ефимов. Формализм в русском литературоведении, с. 75-. Другие представители теории композиции: Рыбникова М. А. По вопросам композиции (в том числе: «Приемы письма в "Войне и мире"», с. 5–22 и в особенности «Движение в повестях и рассказах Чехова», с. 46–62, а также «Композиционное значение сюжета», с. 82-); Гроссман Л. Ранние рассказы Тургенева: Приемы композиции «Записок охотника», с. 99–114; Слонимский А. О композиции «Пиковой дамы»; Лелевич Г. К определению сюжета; Груздев И. О приемах художественного повествования, 40–42; Виноградов В. В. Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос», с. 82–105 (значительное совпадение между формалистским понятием сюжета и понятием композиции и представлением о герое как сюжетном приеме). Ср. также Sherwood R. Shklovsky and the development of early formalist theory and prose literature. — In: Russian Formalism, p. 26-.

или повествовательной манере. Правда, теоретики повествования рассматривали фабулу — иного и не стоило ожидать — как повествовательную норму, всего лишь создающую фон для первичных и вторичных приемов повествовательного остранения, которое по-прежнему гарантирует «литературность» и «эстетичность» повествовательного текста[431].

Остраняющая установка (ранней) теории повествования сосредотачивается на следующих двух основных типах повествовательного остранения.

1) Постоянная перебивка речевой перспективы, а тем самым и уровня мотивации действующих лиц включением контрастирующей речи автора (парэкбаза, т. е. прямой выход автора к рампе), который тем самым, с одной стороны, обнажает всего лишь сюжетно обусловленную, конструктивную функцию героя («нить мотивов»), а с другой стороны, обращает внимание на (сведенное к статическому объекту анализа) речевое поведение героя или рассказчика (языковую маску), т. е. сигнализирует о дифференциальном свойстве, различающем его собственную (также стилизованную, педалированную) речь и речь героя.

2) Тенденция комплексно мотивированного повествовательного Сказа 2 рассказчика к обратному превращению в ходе развития повествования в лишенный последовательности и перспективы парадигматический Сказ 1 (сказовый монтаж) или полиперспективному превращению в ходе повествования в сказовые позиции с различными перспективами, что больше не позволяет сохранять психологическое единство говорящего («рассеянный субъект»)[432].

В качестве технических приемов оба типа демотивации сказа практиковались и осмыслялись уже задолго до формализма и современной ему прозы, однако их методологически единый анализ остается оригинальным достижением Ф 2. Смена сказового аспекта или уровней мотивировки путем столкновения или переплетения двух (или более) текстов, происходящих от двух говорящих (тип 1) или только одного говорящего (тип 2), может быть реконструирована исходя уже из самых ранних набросков к формалистской теории сказовой перспективы[433].

Так же как и для ранней теории сюжета, адекватной поэтической системой, послужившей исходной точкой методологических обобщений в теории сказа, был «сентиментализм[434] как литературная система» и его традиция, прежде всего в поэтике русской «натуральной школы» и ее новой канонизации в жанровой системе 10–20-х гг. Поэтому же круг анализируемых теоретиками сказа произведений так же (сознательно) реду-

---

[431] Подобно тому как формалистская теория сюжета полагает в качестве абсолютных депсихологизированные, редуцированные, абстрагированные структуры, так и теория сказа выбирает демотивированные речевые и повествовательные приемы в качестве исходной точки общей теории повествования.

[432] О понятии «рассеянного субъекта» см. Лотман. Художественная структура «Евгения Онегина», с. 8-.

[433] Кожевников К. Спонтанная устная речь в эпической прозе, с. 62–63 (критика оппозиции «сказ автора — сказ героя»).

[434] Шкловский (О теории прозы, с. 192-) определяет сентиментализм как «особый метод изображения вещей с сентиментальной точки зрения».

цирован, как и круг теоретиков зауми в Ф 1: это сказовая техника Гоголя (Эйхенбаум, Тынянов, Виноградов), молодого Толстого (Эйхенбаум. Молодой Толстой), ранний Достоевский (Виноградов, Шкловский и др.) и современная Ф 2 проза «Серапионовых братьев», «орнаменталистов» и прежде всего тех прозаиков, которые либо были «учениками» формалистов, либо сами относились к числу представителей формального метода.

2. Доминантность авторского сказа и демотивировка повествовательного Сказа 2

Доминантность авторского сказа[435] в повествовательном тексте не обязательно должна вести к количественному преобладанию его участия в противоположность доле героя, она может выполнять в том числе и функцию точечного сигнала, укзывающего на относительность и интранзитивность фиктивного текста рассказчика или героя. В тех случаях, когда произведение в целом рассчитано на первичное остранение — прежде всего в пародийных жанрах, стилизованных текстах и т. д., — позиция героя может быть подвергнута настолько сильному обнажению, что она становится просто (языковым) «материальным фактором», сжимаясь в пассивную, подчиненную авторскому произволу языковую или стилевую маску, редуцируясь с точки зрения развертывания сюжета к простой мотивировке сцепления мотивов и включения материала.

Эта остраняющая доминантность авторского текста, господствующего над текстом фиктивных речевых субъектов — действующих лиц, была проанализирована Ильей Груздевым в его программной работе «Лицо и маска» (с. 205–237), которая одновременно может считаться манифестом ориентированной на формализм поэтики «Серапионовых братьев» (прежде всего учеников Шкловского).

Груздев совершенно в духе Шкловского отрицает задачу искусства — да и вообще его способность — «быть простым, честным, непосредственным выражением мыслей» (с. 208) или «отражением личных чувств»: «так же как автор скрывается за маской своих приемов и «зашифровывает» свою позицию («лицо») с помощью сложной системы остраняющих приемов, деформирует свою соотнесенность с «бытом», так и рассказчик маскирует «ироническую дистанцию» между своей личностью и «действующими лицами», полностью подчиненными конструкции произведения (с. 209): «немаскированную честность» в произведении искусства «мы называем тенденцией», т. е. подчинением внутренних законов композиции миметическим или идеологическим нуждам. В этой точке преемственность поэтического имманентизма от кубофутуристической поэтики (Ф 1) к теории прозы Ф 2 предстает особенно очевидной.

«Форма подчиняет себе мысль. Форма же есть единое и соразмерное построение. ... Это единство и соразмерность построения и образуют маску, те кованые латы, через которые не проникает ни одна мысль автора, не преломленная формой» (Груздев. Лицо и маска, с. 213).

---

[435] Кожевников К. Спонтанная устная речь, с. 91- (о понятиях «прямой» и «косвенной» речи).

Эту «маску» не следует смешивать с личностью или позицией автора как исторической, биографической или мировоззренческой величины (с. 214), она скорее представляет собой некую сумму всех остраняющих приемов, которые ведут к деформации и обнажению подобного отношения «отражения» и его каузальности. Маска также лишает абсолютности и трансформирует включаемый фактический материал, который может обретать в «маскированном тексте» новые смысловые связи.

Маска словно скрывает механизм приемов широким охватом необычного языкового и бытового материала, сводя таким образом в крайнем случае своего *носителя к всего лишь конструктивно* оправданному фактору повествовательной структуры: этот случай ранняя теория сказа анализирует на примере «материализации» героя/рассказчика или его реализации в виде чистой языковой маски.

Требуется эту принадлежащую фазе Ф 1 теорию сказовых масок соединить в теории повествовательного Сказа 2 с концепцией «сюжетных масок». Благодаря парэкбазе, т. е. выступлению (сентиментального) автора, разрывается не только определяющая развертывание сюжета сюжетная установка, но и ожидаемое единство стилевых и речевых приемов (стилевая установка). Остранение сюжета («бессюжетность», «перестановка», «отклонение», «временной сдвиг» и т. д.) соединяется, таким образом, со сказовым остранением в остраненный жанр, который в ходе повествовательного движения сводит (экспонированный в начале текста) перспективно полностью мотивированный Сказ 2 к демотивированному, деконтекстуализированному Сказу 1.

Подобная демотивация отношений между «действователем» и «действием», сигналами «литературности» речи героя (Шкловский. Сюжет у Достоевского, с. 5) оказывается противопоставленной динамизации отношений между автором и героем: «отступление от повествования» связано с (риторическим) «обращением к читателю»[436], с (мнимой) установкой на фиктивного слушателя. Автор прорывает фабульную иллюзию, словно выходя «на сцену», и беседует с публикой за спиной своих героев об их языковом и сюжетно-обусловленном поведении (Ефимова. Начальный период литературной деятельности А. Ф. Вельтмана, с. 63–64).

Виноградов в своих «Этюдах о стиле Гоголя» анализирует это вторжение иронически-передразнивающей авторской речи в обусловленный характером или средой сказ героя (с. 61-), при этом вмешательство автора может быть мотивировано специфическим типом рассказчика (например, «семейно-соседским стилем непринужденной болтовни» старика или иным образом редуцированной речевой личности), из-за чего «сговор» между ним и читателем оказывается стилистически оправданным, или же может вести к чистой языковой игре (Сказ 1), к орнаментальному использованию самоценных сказовых приемов.

---

[436] М. Рыбникова (Один из приемов композиции у Тургенева, с. 122-) подробно рассматривает остраняющий прием отступления автора в качестве героя или рамочного рассказчика; Она же. Автор в «Евгении Онегине». — В кн.: По вопросам композиции, с. 23–46.

Виноградов называет гоголевского рассказчика Рудого Панька одной из авторских масок, «маскарадных стилистических ликов автора» (с. 52), из-под которой время от времени выглядывает сам автор и от которой он полностью избавляется в конце повествования, при этом происходит обнажение «иллюзии знакомости» между рассказчиком и публикой и реальности самого рассказчика. Манера беседы с читателем оказывается «внешней мотивацией сказа», «своеобразным гримом автора», которые совершенно не обязательно должны быть привязаны к определенному типу героя.

Разрушение внутренней или внешней связи патологически или эмоционально деформированной сказовой речи («разрушение естественной связи между словами ... установка необычных алогических сцеплений между ними», с. 73-) вызывает бессюжетное «сцепление мотивов», которое может выступать и в комической, и в нейтрально-конструктивной функции (в зависимости от жанровой системы)[437].

Таким образом возникает бессюжетный монтаж, в котором «разрушается целостность образа и в связи с этим цельность сказа», распадаясь на «мозаику разнотипных речевых образований» (Этюды о стиле Гоголя, с. 97): «... принципы ... ломанной композиции ощущаются в начале его творчества не как комический трюк или пародическое обнажение, а как особая форма монологической речи, характеризующая определенный тип старческого говорения» (с. 41)[438].

Виноградов подробно анализирует этот проходящий у Гоголя порой в пределах одной повести процесс обратного перехода от Сказа 2 к Сказу 1 и тем самым сюжета (синтагматической функциональной модели) к презентации Монтажа 1 («мозаическая склейка символов»- с. 82), а также остраняющей редукции конвенционализированной психологической мотивации к автономной логике гротескной поэтики. Аналогично футуристической анимистической метафорике и *гиперболике в гротескном порядке (в том числе и прозы)* происходит «восстание вещей» против статического прагматического контекста и понятийной фиксации в обиходном языке[439].

Этот мир, порожденный языковым мышлением реализации, как «словесная мозаика» непосредственно доступен, подобно заумной семантике, «словесному ощущению» вне «реального воображения», — поэтому и слова уже больше не являются средством психологической типизации, «они сами исчерпывали ее, как бы сущность лица в себе воплощая» («эти вещные символы станут потом *ярлыками самих героев, их метонимическими обозначениями*», с. 86).

---

[437] Виноградов (Этюды о стиле Гоголя, с. 53) говорит об игре с эффектами «семейного» жаргона, старческой афазии, стилизации дефектов речи. Однако автор может и полностью отказаться от подобных мотиваций — ср. Груздев И. Лицо и маска, с. 217-218.

[438] Виноградов (Этюды о стиле Гоголя, с. 33) сравнивает скопление или монтаж внешне не связанных мотивов с натюрмортом, статика которого представляет «голую внешность» вещного мира без «психологического содержания», без фабулы.

[439] Виноградов. Этюды о стиле Гоголя, с. 85: «Названия "вещей" выступают уже не как термины ... а как затейливое кружево слов», слова выступают в их «вещном», чисто языковом, материальном свойстве.

В противоположность мотивированному нарративной перспективой Сказу 2, вызывающему в воображении реальное речевое поведение, в стилизированном «мозаичном сказе» (Виноградов. Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос», с. 97) эта перспектива растворяется в метафорическом порядке, в котором «символы вещей» одушевлены — а лица «опредмечены», происходит «обездушевление лиц» (с. 141), так что они могут вступать в контакт с символами вещей на одной метафорической плоскости. Децентрализация рассказчика или перспективы разлагает не только сюжет, но и всю семантическую организацию «приемом нанизывания фраз разного семантического содержания при перечислении характеристических примет» (с. 83). Тем самым внутренняя динамика языкового материала и редукционистская модель Ф 1 побеждают связанную с законами сюжета перспективу сказа и модель Ф 2, однако на более высоком методологическом уровне — поэтому такая «победа» редуцированной структуры одновременно является подтверждением ее объекта остранения, который в ходе дальнейшего развития формализма все больше перерастает в субъект остранения.

3. Доминантность сказа героя и демотивировка повествовательного Сказа 2

«Превращение» автора в речевое поведение, сознательно отличающееся от его собственного и стилизованное под «чужое», является, по мнению формалистов, также сознательным «обманным маневром»:

«Автор гримасится — кривит лицо в гримасу, меняет тембр голоса, рассказчик является особым персонажем, дополнительным характером повести, маской автора» (Груздев. Лицо и маска, с. 219).

Чисто внешняя имитация характерной манеры речи («характерный сказ»), вводимая только для внешнего описания героя, еще не выполняет сюжетной функции; эта функция появляется у заявленного голоса только тогда, когда в нем пересекаются речевые приемы и специфическое отношение героя к себе самому, к своему окружению и другим героям:

«Рассказчик не имеет внешних очертаний. Если он вводится в повесть реальным действующим лицом, то теряет свое значение как особый художественный прием. А значение его в том, что, стоя над происшествиями повести, он оценивает их, дает тон, ведя рассказ, преломляет в своем понимании все предметы, события и отношения» (Груздев, с. 220).

В этой формуле характерного «преломления действительности» в специфическом речевом сознании говорящего объединяется раннеформалистская теория смещенной или остраненной перспективы с сюжетной функцией ее носителей, с повествовательной «точкой зрения», с которой ведется рассказ и даются оценки: свойство перспективы воздействует на свойства манеры повествования (сюжетное дейтсвие) через свойства речевых приемов.

«Самый сказ есть сюжетный прием ... Рассказчик как будто не понимает значения того, что он рассказывает; читатель сам догадывается о значении слов» (Шкловский. Техника писательского ремесла, с. 49–52).

Следует учесть, что эти положения были выработаны благодаря Груздеву и стилистическому анализу сказа у Виноградова задолго до идей Бахтина о перспективе и могут быть последовательно выведены из семантической теории Ф 1 (остраняющее описание, «иносказание»).

Сознательное остранение реальной или ожидаемой (считающейся вероятной) позиции автора от позиции рассказчика/героя может быть понято как первичный акт остранения, позволяющий автору использовать сознательно редуцированный взгляд на действительность в качестве мотивации приема «иносказания». Груздев называет эту технику «приемом примитивного рассказчика»:

«Чем более примитивно мышление рассказчика, чем наивнее смотрит он на мир, тем огромнее и значительнее кажется ему все происходящее. В его передаче вещи самые обыкновенные нам кажутся удивительными, вообще преувеличенными» (Груздев, с. 220).

Виноградов в своем «лингвистическом анализе» «Стиля петербургской поэмы "Двойник"» (1922, с. 211–256) уже в 1921 году проанализировал сложную систему переплетения «повествовательного сказа» и «сказа героя» в связи с сюжетной конструкцией и впервые сопоставил ее с проблемой точки зрения повествования[440]. А вышедшая в 1922 г. книга Эйхенбаума «Молодой Толстой» представляет собой один из наиболее значимых вкладов в осуществление функционального соединения проанализированных в Ф 1 приемов остраненного описания и называния с повествовательной перспективой сказа.

Сначала Эйхенбаум на материале ранних дневников Толстого анализирует процесс «внутренней диалогизации» (ср. ниже в связи с Бахтиным), в ходе которого автор становится объектом самонаблюдения, представляющего «взгляд со стороны на самого себя» (с. 29); с помощью этой остраняющей перспективы, *обращенной на самого себя, автор «деавтоматизирует» свое самосознание и аффирмативное, основанное на «узнавании» самоощущение. Именно эту технику* остраненного самонаблюдения Толстой перенес на перспективную структуру художественного повествования, когда стал вести себя столь же отстраненно и по отношению к своему герою, словно «посторонний наблюдатель» (с. 59 и особенно 152-):

«Толстой не рассказчик ... он стоит где-то в стороне ... где-то высоко над всем совершающимся, в неподвижной позе пристального и то иронически улыбающегося, то сурово декламирующего наблюдателя» (Эйхенбаум. Молодой Толстой, с. 142).

Это остраняющее описание «со стороны» все же редко ведет сам автор/рассказчик, чаще всего вместо него — герой, который — в соответствии с ранней теорией сюжета — является просто мотивацией (с. 116), средством (с. 123), часто даже персонификацией

[440] Виноградовский анализ «Двойника» во многих отношениях более прогрессивен, чем одновременные с ним исследования Эйхенбаума и Тынянова по сказу. То же касается статьи Виноградова «Сюжет и архитектоника романа Достоевского "Бедные люди" в связи с вопросом о поэтике натуральной школы» (интересна ссылка Виноградова на работу Friedemann K. Die Rolle des Erzählers. Leipzig, 1910, которая, как считается, оказала сильное влияние на концепцию функции рассказчика Эйхенбаума. В действительности же указания Эйхенбаума на разрушающую иллюзию функцию авторского сказа носят очень поверхностный характер, см. Эйхенбаум. О. Генри и теория новеллы, с. 187 и 192–193).

самой специфической перспективы. И в этом случае герой (еще) не движущая сила действия, а «окно», через которое автор описывает происходящее.

Все усиливающаяся децентрализация[441] этой точки зрения (ее демотивировка и депсихологизация) идет — как и в случае сентиментального авторского сказа — в той степени, в какой включение материала (материал Сказа 1 и «быта») становится главной целью, а вскоре и самоцелью сюжетного сцепления.

Эта тенденция может быть, однако, связана и с тем, что еще неопытный молодой Толстой не был в состоянии закрепить в сюжете «централизацию психического материала» (с. 61).

«Мелочность и детальность описания» обособляется, таким образом, от центральной, идеологически или психологически мотивированной позиции «обобщающих» комментариев и отступлений автора («генерализация»), которые могли бы предоставить мировоззренческую мотивацию для остраняющих «приемов описания мелочей» (с. 54, 80).

Реализованный посредством повествовательной перспективы герой Толстого четко отличается от разоблачаемого в качестве «шаблона» романтического героя (см. в связи с этим главу «Борьба с романтикой», с. 92-), но так же четко и от доминирующей в гротескной прозе (прежде всего у Гоголя) механизации и типизации героя (например, персонификации языковых масок, Сказа 1 и т. д.), поскольку — по Эйхенбауму — типизированный герой репрезентирует автоматизированную перспективу (с. 42). Однако конечной точкой перспективики деавтоматизации и здесь оказывается распад психологической личности: «личность как психологическое целое распадается» (с. 42), а тем самым и распад монологического развертывания сюжета в центральной перспективе. Восприятие героя должно быть настолько «поражено» и редуцировано, что отход от «нормальной», привычной замкнутой перспективы и связанной с ней сюжетной детерминации оказывается оправданным: «Личность героя — носитель генерализации, восприятием которого Толстой мотивирует мелочность описаний» (с. 60).

Толстой переносит уровень восприятия с конвенциональной информированности («узнавание») на уровень Ощущения 1, т. е. на ту чисто сенсуальную первичную ступень, на которой вещи и их каузально-эмпирические прагматические связи еще не заданы, напротив, они остранены и видятся по-новому; Эйхенбаум переносит раннее определение остранения Шкловского как универсально-

---

[441] Эйхенбаум (Как сделена «Шинель», с. 123) устанавливает конструктивную и методическую связь между Сказом 1 и бессюжетностью, и наоборот — между отсутствием специфического сказа и сюжетными жанрами. В противоположность Шкловскому, Эйхенбаум пытается сделать саму форму повествования, языковой прием рассказчика «исходным пунктом для построения теории прозы» (Эйхенбаум. Лесков и современная проза, с. 209-). Из новейших тенденций эволюции сюжета Эйхенбаум выводит «перенос центра тяжести от фабулы на слово» (с. 219, 223), к «деталям несюжетного характера». Эта «детализация» на уровне слова соответствует раздроблению сюжета и эксцентричной остраняющей перспективе (Эйхенбаум. Как сделана «Шинель» Гоголя, с. 123, 129, 139).

Уже в ранней работе «О Льве Толстом» (1919, в кн.: Сквозь литературу) Эйхенбаум разделяет прием «детализации» натуральной школы (прежде всего молодого Толстого) и перспективно мотивированную технику отступлений в традиции Стерна (ср. также Эйхенбаум. Молодой Толстой, с. 30–40). В противоположность Гоголю, ранним произведениям Толстого были чужды и сюжет, и сказ, «творчество Толстого — внесюжетно». Основной проблемой поэтики молодого Толстого были, согласно Эйхенбауму, приемы описания — а не манера рассказа (повествование, сказ). Техника (остраняющего) описания эмансипировалась от положения простого средства «торможения» сюжета, став конструктивной доминантой чисто бессюжетного жанра (с. 61). Шкловский (Новелла тайн, с. 127) характеризует этот процесс как перенос всех ударений «на анализ, на подробности» (ср. также Шкловский. Пять человек знакомых, с. 32–33). И в методологическом плане интерес Ф 2 смещался на перспективную мотивацию парадигматизированных элементов, «подробностей», на привязку к эксцентричной, редуцированной перспективе; когда Толстому нужно дать «остранение смерти, то ему нужно только детализировать ее» (Шкловский. Материал и стиль в романе Толстого «Война и мир», с. 92). Самоценные детали («подробности как таковые») остраняют детали, используемые функционально (как характеристика и т. д.). В целом сосредоточение на детали создает своеобразный «сдвиг» от обозначения описываемого объекта и его конвенциональной позиции в эмпирическом контексте к динамизированным в перифразе (остраняющее описание, «иносказание») периферийным свойствам, к «микроскопическим элементам» (Шкловский. Теория прозы, с. 80). Остраняющая деталь обращает внимание на относительность конвенционального контекста денотата, она обнажает абсурдность общепринятых оценок (Шкловский. Материал и стиль..., с. 93). Лейтмотивный повтор остраняющей детали «выводит его из ряда и остраняет его» (с. 95), из-за чего описываемая ситуация может быть «снижена». Сходный эффект вызывает гиперболизация детали (в качестве pars pro toto), которая суммарно вырабатывает целую систему типизирующих характеристик и оценок: одна-единственная деталь может при случае «заменить» целую личность, один-единственный «знак» представляет целую «систему» (с. 98). *Шкловский ясно соотносится при этом с теорией эквивалентности у* Тынянова (*Проблема стихотворного языка*). *Шкловский называет эту технику «прием минимум»*, представляющий собой особый случай «выделения» (с. 99). Он сам использовал эту технику в своей художественной прозе почти как доминанту. Лейтмотивное использование детали может выполнять и чисто транзитивную, характеризующую («реалистическую») функцию, если мотив постоянно выступает в одном и том же контексте и служит тем самым «восприятию узнаванием» (как «мнемотехнический прием»); остраняющую функцию она приобретает тогда, когда фигурирует во все новых контекстах (как верхняя губа княгини Волконской в «Войне и мире» Толстого). Виноградов уже в 1921 г. (возможно, еще до Эйхенбаума) проанализировал в «Стиле петербургской поэмы “Двойник”» (с. 214-) «прием точной и детальной регистрации мельчайших движений героя» (с. 216) у Гоголя и раннего Достоевского. У Гоголя этот прием служит стилистическим экспериментом, когда «резкое выделение одного фактора, организующего повествовательный стиль, в качестве “доминанты”» детерминирует и изменяет «семасиологическую роль» всех других стилевых приемов. Задолго до Тынянова Виноградов формулирует в этой работе принцип доминанты, несомненно заимствованный из философии искусства Бродера Кристиансена. Постоянный повтор детальных характеристик «механизирует» героя гротескным образом, делая его «марионеткой» автора (с. 220). Виноградов определяет этот прием повторящейся или усиленной «детализации» («прием градации») как первично комический прием (с. 223), как повествовательную технику, которая словно делает рассказчика «посторонним наблюдателем» (с. 249-), и тот без общего взгляда отмечает вроде бы бессмысленную последовательность мельчайших событий и тем самым их остраняет. Согласно Виноградову, в «Двойнике» Достоевского децентрализация материала достигается в первой части повести за счет остраненной

го приема нового видения и новой оценки в повествовательную перспективу[442] фиктивного героя, который своим — предопределенным фабулой — положением outsider'а оправдывает «мелочность», «бессюжетность», Монтаж 1 своего парадигматического представления. Этот перенос повествовательного аспекта в предсознательную остраняющую перспективу направляет внимание непосредственно на ассоциируемые в психическом процессе восприятия первичной ступени согласно остраняющему принципу сдвига и концентрации «impressions», монтаж которых (Монтаж 1) разлагает моноперспективный, конвенционализированный сюжет и превращает его в алогичную последовательность ассоциаций, которую Толстой первым в русской прозе реализует как «поток сознания».

«Установка на мелочность» настолько приближает описывающий орган зрения к наблюдаемому предмету, что благодаря этому канонизированный уже в Ф 1 эффект деконтекстуализации и деформации привычных пропорций может быть соотнесен с поддающейся проверке методами психологии восприятия основой, оправдывающей «нарушение психологических пропорций»[443].

Это разложение перспективы может либо быть избрано в качестве начальной точки бессюжетного развития, либо выступать в ходе развития перспективно-однородно мотивированного сюжета в качестве «выпадения из мотивировки».

перспективы рассказчика, а во второй — за счет депсихологизации героя и его сказа. Относительно сочетания демотивированного Сказа 1 и бессюжетности см. Виноградов. Этюды о стиле Гоголя, с. 166- (гротескное обособление «вещных деталей») и с. 32–33. Демотивированная сказовая перспектива (с. 42) порождает бессюжетность (с. 98), которая позволяет вводить в литературу новые «вещи», создавать свободный монтаж по гротескной логике (с. 149–150). Комический эффект этой редукции Сказа 2 к Сказу 1 обращает внимание на чисто контрастный монтаж гетерогенных семантических единиц: «Комический эффект, как всегда, переводит наше внимание от предмета, от понятия к самому выражению, к самой словесной конструкции, т. е. ставит перед нами форму вне мотивировки» (Эйхенбаум. Литература, с. 220). Здесь уже остается всего один шаг от Сказа 1 к заумному тексту (с. 298). Та же комическая редукция Сказа 2 от социолекта к сказовой зауми исследуется Виноградовым на материале рассказов Зощенко (Виноградов. Язык Зощенко, с. 68-, 86–87). Ср. также Шкловский. Материал и стиль ..., с. 217- и 198-.

[442] О роли «постороннего наблюдателя» как типа рассказчика Виноградов подробно высказался в своем исследовании о «Двойнике» еще до работы Эйхенбаума «Молодой Толстой». Ср. об этом также Жирмунский. Вопросы теории литературы, с. 304–305 (об «искажении пространственного восприятия предметов» в прозе Белого, Гоголя, у Блока и Мандельштама; Мандельштам как «посторонний наблюдатель»: с. 306); Шкловский. О законах кино, с. 246-; Рыбникова. По вопросам композиции, с. 51-; Она же. Один из приемов композиции у Тургенева, с. 123-; Слонимский. О композиции «Пиковой дамы», с. 171–180; Тынянов. Архаисты и новаторы, с. 288-; Якубович. Предисловие к «Повестям Белкина» и повествовательные приемы В. Скотта. Более новая интерпретация с семиотических позиций: Успенский Б. А. Поэтика композиции, с. 111- (о «постороннем наблюдателе»), с. 115 (об остранении повествовательного взгляда); Лихачев. Поэтика древнерусской литературы, с. 219-.

[443] Впервые подвергнутая психологизации у Толстого техника «потока сознания» служит — в поэтике «натуральной школы» — не типизации личности, а ведет к ее распаду, к «парадоксальной личности» и к обособлению включенного материала (Виноградов. Этюды о стиле Гоголя, с. 80-).

Это снова ясно показывает, что — в отличие от стилистической и прежде всего идеологической перспективности, как она позднее была представлена Бахтиным, — формалистов поначалу интересовало не столько функциональное единство повествовательной (сказовой) позиции и композиционной структуры, сколько персонификация остраняющей перспективы в фигуре «наблюдателя со стороны», который со своей позиции («наблюдательного пункта» — с. 101) оправдывает перспективную и конструктивную редукцию (а тем самым и модель Ф 1). В противоположность динамическому включению индивидуализованной перспективы оригинально охарактеризованного героя в фабульную ситуацию, и сюжетное действие «наблюдатель со стороны» в своем крайнем виде не более чем сумма «impressions», чувствительная «матрица восприятия», четко воспринимающая все детали и потому служащая мотивировкой (с. 92).

«Сатирическая или обличительная мотивировка — самый частый вид остранения ... Описываются не сами горы, а впечатление от них — горы становятся фоном, на котором все получает новый характер» (с. 103–104).

Эти остраняющие приемы служат Толстому для того, чтобы свести ad absurdum представляющиеся ему неточными (конвенционализированными, автоматизированными и т. д.) оценки исторических, социальных или психологических феноменов; для этого он дает пережить, воспринять или спонтанно описать их непосвященному, непрофессиональному, необразованному, мыслящему иными категориями «постороннему человеку». «Человек не на своем месте» обнажает не только олитературенные шаблоны канонизированного «романтического героя» (как героического эталона), но и (подсознательно) связанную с ним героизацию военных, рыцарских, разбойничьих и прочих действий, которые расцениваются как «возвышенные».

Так например, доброволец в «Набеге» Толстого переживает сражение *не как героическое, исполненное историко-социального смысла деяние, а как бессмыслицу, как* просто бойню, хаос, который может быть сведен к одним витальным, физическим (инстинктивным) действиям: этот пафос редукционистского витализма, столь близкого раннему формализму, наполняет прежде всего роман Толстого «Война и мир», которому Шкловский посвятил одно из своих наиболее значительных исследований. Эйхенбаум и Шкловский демонстрируют прежде всего в обнажении «литературно конвенционализованных тем» (особенно популярных «батальных тем») и их романтических «ореолов» (Эйхенбаум, с. 93) методическое и конструктивное соединение функции «обнажения» с (идеологически ориентированной) функцией «обличения», литературной пародии с социально или мировоззренчески подкрепленной критикой: «...Толстой канонизатор кризиса — обличительные, разрушительные силы скрыты почти в каждом его приеме» (Эйхенбаум, с. 130).

Сюда же относится и предпринятый Шкловским анализ «передачи события через героя как одного из методов остранения», играющий центральную роль в его работе «Материал и стиль в романе Толстого "Война и мир"» (гл. 6, с. 109-). Однако в этой относительно поздно возникшей работе Шкловский уже гораздо сильнее (чем, например, Эйхенбаум в «Молодом Толстом») подчеркивает процесс деформации системы ценностей из-за остраняющей перспективы и ее изменение в ходе развития фабулы. Тем не менее Шкловский и в этой фа-

зе продолжает придерживаться принципа, согласно которому целью техники остранения является не герой и его характеристика, а «характеристика происходящего», деформация включенного (исторического) материала и связанной с ним синхронной и диахронической относительной оценки (с. 114). И в этом случае герой служит периферийной оценочной позицией, обеспечивающей «непонимание событий» (с. 109)[444]:

«Толстой мог создавать художественную систему, которая очень сильно отличалась от обыденной системы, от обычной передачи действительности ... Это нахождение нового составлялось в приеме остранения, т. е. выведения вещи из обычного восприятия, причем мы можем для выведения вещи из обычного восприятия изменить ее внешность, а можем и изменить способ передачи вещи» (Шкловский, с. 94).

Место анонимной системы приемов в редукциоинстской Ф 1, которая «глубочайшим образом деформировала» (Шкловский, с. 7–9) все внелитературные факты при их введении в художественный контекст, теперь заступает литературный герой как средство трансформации и система позиций героя как сложный, полиперспективный идеологический порядок.

«Пересказ» неадекватного наблюдателя («непонимающего человека», «случайного наблюдателя» — с. 100) остраняет ожидаемый рассказ так же. как в ранней теории сюжета сюжет остраняет организацию фабулы. Чтобы закрепить в самом произведении этот «рассказ» в качестве фона (Фон 2) остраняющего «пересказа», Толстой использует одного или нескольких «нейтральных героев» (там же), которые словно задают нормальный масштаб дифференциального свойства перспективного остранения «пересказа»[445]. Автор так направляет «пересказ» героев, что в результате разрушается порождаемая в обычном «психологическом сюжетном романе» иллюзия фабульной каузальности: из «пересказа» героев развертывается подобная остраняющая «перелицовка» тематически и конструктивно конвенционализированных технических приемов повествования:

«Жизнь для него [Толстого] была внезаконна ... Перенесенное в искусство, это мировоззрение дало и установку на недоверие к жизни и потребность ее пересказать, остранить. Основным приемом здесь оказалась ... передача игры через человека вне игры» (Шкловский, с. 109).

Остраненная точка зрения героя (ее специфическое, психологически мотивированное отношение к другим героям, к окружению) объясняет для Шкловского только возникновение приема остраненной «передачи», но не его функцию в произведении как целом и в отношении к экзистенициальной, политической, идеологической позиции автора. Так что в конце романа остраненным ока-

---

[444] Примечательно, что Шкловский еще и в этой поздней работе очень слабо связывает остраняющую деформацию зрения героя и его «способа передачи» с анализом Сказа 2 и тем самым не совсем ясно различает парадигматические закономерности поэтического «языка» и синтагматически-перспективные закономерности поэтической «речи».

[445] Шкловский (Их настоящее, с. 8-) соединяет свойственный всем произведениям искусства семантический принцип контраста («смысловое неравенство») с техникой остраняющей перспективы: их объединяет «сдвиг», восприятие которого, правда, предполагает «фон», который может быть представлен в романе группой героев (и их перспективами) — «остранение одного действия другим действием» (с. 12).

зывается как раз то общество, которое Толстой намеревался реабилитировать (с. 111): мотивировка остранения как выражение характерной личности героя (вместе с ее конкретной оценкой) претерпевает по ходу действия романа эволюцию, обусловленную меняющейся позицией автора (с. 113)[446].

Это сложное, отстраненное отношение «автор/рассказчик — герой» выражается в данном случае не просто через разрушающее иллюзию включение авторского сказа и соответствующих отступлений, а в эмансипации перспективы героя от авторской перспективы и наоборот; оба случая канонизированы в стернианской и романтической поэтике.

Следствием этой эмансипации героя, которую Бахтин помещает в центр своей теории полифонического романа, является представленный в тексте сдвиг между пассажами, которые автор отмечает сигналами как идентичные своей точке зрения, и теми пассажами, которые, напротив, развиваются героями. В крайнем случае это может привести к «противоречию между плоскостью рассказчика и плоскостью героев в рамках самого рассказа» (Эйхенбаум. О. Генри и теория новеллы, с. 202).

Уже М. Петровский провел различие между плоскостью рассказчика и плоскостью героя, которые не разделяются неподвижной гранью, поскольку с помощью «приема преобразования диспозиции сюжета» они могут в разной степени быть представлены в меняющемся секторе обзора повествования. При этом «изложение» (или экспозиция) приспосабливается к точке зрения действующего лица, которое может быть не только главным героем, но и «наблюдателем со стороны» (Петровский. Морфология пушкинского «Выстрела», с. 183–184). Однако подобная перспективная эмансипация рассказчика является следствием не *специфики его характера (о котором ничего не говорится)*, а *его позиции как лица, сообщающего о событиях, которые он не знает во всех обстоятельствах и вазимосвязях (подобно «всезнающему автору») и к тому же не в состоянии ясно* оценить и включить в последовательную фабулу[447]. Этот тип рассказчика — словно персонификация того аспекта повествования, который не совпадает ни с точкой зрения автора, ни с точкой зрения героя.

Поразительно, что этот шаг — различение того, что выше было описано как остраняющая перспектива, и конструктивной точки зрения повествователя — был совершен не одним из главных представителей Ф 2, а сторонником теории композиции. Повествовательный анализ остраняющей перспективы у Шкловского и Эйхенбаума касается лишь дескриптивных, статических мотивов («пересказа»); функциональный анализ повествовательной точки зрения включает и динамические мотивы «narratio». Повествовательная точка зрения показывает, с какой позиции в рамках одной или нескольких мотивных линий или плоско-

---

[446] Следует различать остраненную перспективу (или описание) как средство характеристики героя и как средство выражения манеры видения и мировоззрения автора или рассказчика (Шкловский. Материал и стиль ..., с. 118 и 122–123).

[447] Ср. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы, глава «Летописное время у Достоевского».

стей фабулы идет рассказ о событиях: ведет ли рассказ сам герой, анонимный рассказчик, хронист, рамочный рассказчик или несколько лиц одновременно либо попеременно — непосредственно после случившегося или вспоминая прошлое. То есть речь идет не об определении свойств мотивирующей точки зрения, а о модальности, в которой рассказчик получает свою информацию, — модальности, которая и сказывается на свойствах его «пересказа».

Чем больше повествовательная точка зрения приближается к перспективе главного героя — или совпадает с ней — тем более интенсивными оказываются факторы самоотождествления читателя с ситуацией героя; чем больше повествовательная точка зрения отдаляется от перспективы героя или вступает с ней в «конкуренцию», тем более интенсивной оказывается рефлексия читателя относительно сюжета, тем больше сосредотачивается внимание читателя на условности приема сказа.

«Единство аспекта», характерное для «сюжетной новеллы» (Петровский, с. 88), создает в монологическом рассказе от первого лица классическое временное и пространственное единство, которое в романе является скорее исключением, поскольку роман не рассчитан на неизменно напряженное внимание читателя (с. 88). Это аспектуальное единство оказывается остраненным, его носителем является не повествующий от первого лица автор или участник событий, а непричастный, не охарактеризованный более подробно «наблюдатель со стороны» — тип рассказчика, который Груздев называет «хронистом» (Груздев. Лицо и маска, с. 226-). Хронист не принимает участия в событиях или принимает участие лишь отчасти и ни своим сказом, ни своей личностью не оказывает влияния на развитие сюжета или тон повествования; он словно персонифицирует повествовательную точку зрения без доминантных перспективных или определяющих сюжет мотивировок («какая-то безличная схема» — с. 226). Своим (непосвященным) отношением к событиям хронист «педализирует» рассказ, поскольку он, будучи посредником между автором/рассказчиком и читателем, «мыслит и чувствует» за предполагаемого читателя, служа реальному автору «живым курсивом» (с. 228). Тем самым хронист реализует или персонифицирует потенциального читателя, которого представляет себе автор, или нечто вроде «общественного мнения» по образцу хора в античной драме (с. 230).

Что касается техники повествования, то рамочный рассказчик в этом отношении соответствует хронисту и даже является еще более периферийным зрителем, чем хронист; его ограниченный сектор обзора дополнительно подчеркивается вмешательством автора. Функция рамочного повествователя ограничена тем, чтобы своим простым существованием определять и оттенять существование другого человека (Рыбникова, с. 123). Поскольку вездесущий и всеведующий автор отсутствует, то для хрониста, как и для рамочного рассказчика, все происходит «неожиданно», «случайно» — как «загадка». Груздев и Рыбникова принципиально различают два типа повествования: 1) рассказ героя о самом себе (с соответствующей сказовой перспективой) и 2) рассказ с позиции «постороннего наблюдателя», преобразующего события в языковом и тематическом плане, исходя из своей перспективы.

Однако в формалистской теории повествования остается почти не проясненной проблема интеграции перпективы читателя в перспективную систему повествовательного текста.

Все же формалисты (прежде всего Шкловский) сознавали повествовательную функцию знания/незнания читателя. Томашевский резюмирует отдельные высказывания на эту тему в следующей схеме, в основе которой лежит «система тайн» Шкловского и прием сюжетной перестановки загадки/разгадки:

«Обыкновенно это незнание читателя вводится в повествование как незнание этих обстоятельств основной группой персонажей, т. е. читателю сообщается только то, что знает какой-нибудь персонаж. В развязке делается сообщение этого неизвестного обстоятельства ... Обычно эта задержка экспозиции вводится как система тайн. При этом могут быть такие комбинации: читатель знает, герои не знают; часть героев знает, часть не знает; читатель и часть героев не знают; никто не знает — истина обнаруживается случайно; герои знают — читатель не знает» (Томашевский. Теория литературы, с. 140).

Именно в приключенческом и детективном романе («новелла/роман тайн») учет знания или незнания предполагаемого читателя играет центральную роль как в построении сюжета, так и в структуре перспективы. Не случайно и здесь различные формы остраняющего «незнания» (читателя, героя, рассказчика) доминируют над формами аффирмативного «знания», которое для Ф 2 выполняет — вместе с мотивами разгадки — подчиненную (фоновую) функцию.

4. Стилизация спонтанной устной речи

Уже в теории сказа Ф 1 намечались возможности не просто сводить прозаическую *«звукопись» в аспекте «звуко-зауми» к самому фонетическому языковому материалу, а понимать ее как сигнал или стилизацию спонтанного, устного* характера речевой импровизации специфического рассказчика. Формалисты (прежде всего Эйхенбаум в своих статьях «Иллюзия сказа» [1918] и «Лесков и современная проза» [1925]) интересовались в этой ранней фазе только первичными эффектами стилизации — несоответствием между глобально понимаемым «стилем» «письменности» или «книжности» и вводимыми в сказ элементами «устности», которая еще совершенно недифференцированно считается общим остраняющим свойством всех диалектизмов, архаизмов, социо- и идиолектов и т. д.

Таким образом, поначалу речь идет исключительно о новизне и своеобразии еще не канонизированного в литературном или «стилистическом» плане языкового материала. В противоположность реализации Сказа 1 (= гротескная персонификация «героя» в языковой маске, т. е. отождествление речи и героя) сказовая стилизация создает с помощью системы риторико-выразительных приемов иллюзию физического присутствия героя или рассказчика, делает ощутимой с помощью специфических языковых жестов манеру поведения автора или героя: эта миметически-имитативная[448] функция «характерного сказа» еще не

[448] О письменной фиксации «спонтанной устной речи» см. подробное рассмотрение у К. Кожевникова (Спонтанная устная речь ..., с. 92-). Эйхенбаум (Лесков и современ-

отделена в Ф 1 от первично остраняющей функции спонтанной устной речи в литературном письменном контексте.

Существенным для дальнейшего развития теории сказа был вывод Эйхенбаума, что «устность» отражается в имитационном сказе не «фотографически», во всех ее деталях и отличиях, она отмечается сигналами только в определенных точках речевого потока, так что постоянно поддерживается существенное для сказовой стилизации и «эстетичности» неустойчивое балансирование между транзитивной характерностью и интранзитивной заумностью, между «узнаванием» функционального стиля и «новым видением» самих языковых приемов. Уже в статье о «Шинели» Эйхенбаум подчеркивает, что речь героев Гоголя, «несмотря на индивидуальные различия ... никогда не производит впечатление бытовой речи ... —она всегда стилизована» (с. 143); лишь отклонение от психологически или социально обусловленной речевой манеры превращает сказ в художественный прием[449]. С точки зрения Эйхенбаума, остраняющая функция сказовой стилизации (прежде всего у Лескова), так же как и приемов реализации, основана на сознательной архаизации языкового мышления или коммуникативной практики: сказовая стилизация возвращает нас на коммуникативную ступень до «гутенберговой эпохи», т. е. до формирования «письменно-печатной культуры» (см.: Эйхенбаум. Иллюзия сказа, с. 160–167).

Литература (литературный язык), ориентирующийся исключительно на нормы «письменности», утрачивает способность фонетической и семантической актуализации, автоматизируется: «Под сказом я разумею такую форму повествовательной прозы, которая в своей лексике, синтаксисе и подборе интонации обнаруживает установку на устную речь рассказчика» (Эйхенбаум. Лесков и современная проза, с. 218).

Контрастный фон этой остраняющей «установки на устность» в рамках Ф 1/2 все же остается в значительной степени непроясненным, поскольку понятие «практического языка» не было дифференцировано ни функционально, ни коммуникативно. Исключительный интерес формалистов к монтажу разнородных стилистических пластов (Монтажу 1) исчерпывался констатацией изменения и не шел дальше чисто интуитивной классификации «стилей», сказовых форм[450].

ная проза, с. 237) четко различает с точки зрения метода сказовую традицию Лескова (связь сказовых приемов со специфическим типом говорящего/рассказчика) и «орнаментальный сказ», воспринимаемый на фоне классического Сказа 2 у Лескова: так, например, у Ремизова, где сказ используется в качестве стилевого сигнала и почти не служит средством характеристики.

449 Все-таки Эйхенбаум говорит в противоположность этому и об иллюзионной функции сказа (прежде всего «фольклорного сказа» Даля и др.). Та же неясность и у Томашевского (Теория литературы, с. 144).

450 У Эйхенбаума отсутствует дифференциация элементов, происходящих из различных пластов и стилевых уровней обыденной речи, литературного языка, диалектов. Так, он определяет комическую функцию сказа как простое отклонение на «фоне канонизированной литературной речи» —как деформацию, как «формы вне мотивировки» (Эйхенбаум. Лесков и современная проза, с. 230).

5. Стилистика и формализм

А. Герменевтическая стилистика

Рассмотрение отношений между формализмом и стилистикой сталкивается с двумя принципиальными трудностями: первая заключается в проблематике самого понятия стиля, сложность которого допускает множественность теоретических подходов (нормативная стилистика, стилистика, основанная на концепциях философии искусства, лингвистическая, структурная, функциональная и др. стилистика); вторая сложность является следствием различных методологических соотношений литературоведения (или поэтологии) и языкознания[451] — не только в позиции формалистов применительно к представителям «лингвистической стилистики», но и применительно к разному пониманию этих соотношений среди самих формалистов. Этот последний аспект может быть прояснен только при методологически однозначном разграничении Ф 1 и Ф 2/3: конфронтация между «поэтологами» и «лингвистами» в рамках Ф 1 не имела той остроты, которую она приобрела в Ф 2, потому, что редукционистская модель была ориентирована на определение парадигматических правил, характерных для приемов поэтического языка, для «языкового стиля» (langue). На этом методологическом уровне разграничение литературоведения и языкознания не было необходимым, не было и желательным — это касалось как ОПОЯЗа, так и МЛК, в которые входили отчасти одни и те же лица.

Правда, уже тогда между лингвистами и поэтологами существовала разница в акцентах рассмотрения, прежде всего в том, как различался «поэтический» и «обиходный» язык; в первую очередь Якубинский (следуя Бодуэну де Куртене и Щербе) определяет это различие функционально-коммуникативно (ср. О звуках стихотворного языка, с. 37-), в противоположность, например, Шкловскому и Эйхенбауму, которые предпочитают «структурную», очень статичную классификацию, опирающуюся на стабильные эстетические свойства, «поэтичность» которых происходит именно из смены интенции на противоположную (в аспекте эстетики восприятия), из отказа от транзитивной «коммуникативности», как ее устанавливает лингвистика.

Однако оба эти подхода в рамках Ф 1 еще объединяет единый научный объект: «поэтический язык» как сумма или система парадигматических правил, действующих универсально, независимо от контекста конкретного произведения, синхронных и диахронических характеристик коммуникативной ситуации. Формалистское понятие стиля — например, у Шкловского в «Связи приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» (с. 115-), но также и позднее, в его посвященной Толстому работе «Материал и стиль в романе Толстого "Война и мир"» — полностью совпадет в Ф 1 с понятием «поэтического языка» или приемами на лексическом уровне. На этом конструктивном и методологическом

---

[451] О соотношении поэтики и лингвистики ср. однозначно «лингвистические» по своей ориентации высказывания Г. О. Винокура (Избранные работы по русскому языку, с. 255-: «Лингвистика вообще есть наука о всяком языке, в том числе и о языке художественном»), а также у Жирмунского (Задачи поэтики. — Вопросы теории литературы, с. 39).

уровне лингвистика и поэтология/литературоведение могли не только выступать как равноправные, но и сознательно снимать классические дисциплинарные границы, как это было уже намечено А. А. Потебней в его методологическом отождествлении «слова» и «произведения».

Совсем иначе складывается ситуация в рамках Ф 2 и лингвистической стилистики: конструкт «поэтического языка» заменяется моделью «поэтической речи» (parole), функции которой определяются коммуникативной ситуацией и конкретной позицией говорящего и слушающего в отношении специфической речевой цели и связанной с ней иерархии «функциональных стилей». Анализ конкретного случая «поэтической речи» должен исходить — согласно лингвистической стилистике — из действующей в данной ситуации конвенциональной иерархии функциональных стилей и стилистических средств, которые позволяют адекватным образом свести воедино говорящего, слушающего и (общую) речевую цель. Констатация адекватности должна исходить из анализа стилевых стандартов, функционально и коммуникативно обусловленных индивидуальных и коллективных концепциональных стилистических характеристик и рассматривать конкретный поэтический «речевой стиль» как фрагмент общей системы функциональных стилей. Однако из этого логически следует — уже по определению научного объекта — методологическое «главенство» лингвистики по отношению ко всем другим дисциплинам, занимающимся языковой коммуникацией, в том числе и литературоведению, которое оказывается «низведенным» до уровня частной дисциплины в пределах лингвистики.

Правда, эта классификация вызвала принципиальные расхождения между исследователями. Жирмунский, Томашевский и другие первоначально близкие формализму теоретики, прежде всего те, кто постулировали слово в качестве «материала поэзии», перешли на позиции достаточно несбалансированного, даже эклектического объединения нормативного телеологизма, теории «личных стилей» с положениями лингвистической стилистики, представленной прежде всего Виноградовым, Якубинским и Винокуром. Позицию Жирмунского и Томашевского следует сразу четко отделить от позиции формалистов и представителей «лингвистической стилистики»: согласно Томашевскому, анализ «художественной речи» полностью относится к лингвистике, в рамках которой стилистика занимается «формами индивидуальной речи» (Теория литературы, с. 10). Томашевский (а также Жирмунский) рассматривает стилистику лишь как «введение в поэтику», предметом которой является «индивидуализация речи» (с. 11) в духе весьма идеалистической «мюнхенской школы» Шпитцера и Фосслера[452].

Это идеалистическое понятие индивидуального стиля дополняется столь же идеалистическим представлением о стиле как телеологическом единстве, кото-

[452] Томашевский (Теория литературы, с. 11) устанавливает прямую связь между созданием «ощутимого выражения» и «способами индивидуализации речи» определенного автора. Томашевский, Жирмунский и Виноградов находились под сильным влиянием идеалистической теории индивидуального стиля, как она была сформулирована, например, Фосслером в его работе «Позитивизм и идеализм в языкознании» (Vossler. Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft. Heidelberg, 1904): стиль, как индивидуальная манера употребления языка, отклонение от языковой нормы, может лишь «ощущаться»; ср. также Meyer T. Das Stilgesetz der Poesie. Leipzig, 1901 (эту работу формалисты также часто цитировали).

рое обычно основывается на нормативных предпосылках, как это имело место и у российских представителей телеологической теории композиции[453]. Именно постулат целостности, замкнутости предполагает ценностный характер понятия стиля, соотносящийся с ценностным характером понятия композиции.

В противоположность радикальному ограничению соответствующими свойствами индивидуального стиля (Фосслер), телеологическое определение стиля исходит из обязательности гармонических и типизированных норм, лежащих в основании принципа единства.

Жирмунский считает своей задачей дополнить «теоретическое изучение и систематическое описание *"формальных" элементов поэзии», как их описывает формализм* (точнее, Ф 1), «телеологическим понятием стиля как единства приемов» (Задачи поэтики, с. 18). С этой точки зрения формализм оказывается всего лишь вспомогательной дисциплиной, «подготавливающей» материал для настоящего литературоведческого анализа, — представление, которым пришлось воспользоваться и идеологическим противникам формализма[454].

Тщетно ссылается Жирмунский на телеологическое различение поэтического и практического языка, проведенное Якубинским, — возникает впечатление, что его понимание телеологии совпадает с лингвистическим понятием функции: в результате «специфические признаки эстетического объекта» все же оказываются непосредственно доступными лишь в «интуитивном художественном переживании» (Вопросы теории литературы, с. 31), в опыте, который один только и в состоянии оценивать единство, или «системность», и тем самым «внутреннюю взаимную обусловленность всех приемов» (с. 50) в сочетании с «художественным заданием». Единственным «объективным» критерием подобной дефиниции стиля оказывается факт исторически зафиксированных «стилей эпох», которые —

[453] Фолькельт (Volkelt. System der Ästhetik, S. 299) определяет стиль как «типичную определенность формы», формальные свойства ряда произведений, то что «связывает воедино множество отдельных случаев» (S. 295-). Ту же позицию представляют: Christiansen B. Philosophie der Kunst, S. 194–195 (стиль — созвучие различных фаторов произведения на основе гармонии миропорядка); Elster E. Prinzipien der Literaturwissenschaft. Bd. 1–2. Halle, 1911 (цитируется в работе: Локс М. Проблемы стиля в художественной прозе, с. 43–60).

[454] Очень односторонняя и мелочная критика формализма Жирмунским направлена прежде всего против редукционизма Ф 1 при одновременном намеренном игнорировании Ф 2/3 (Вопросы теории литературы, с. 13–14). Собственная концепция Жирмунского означает шаг назад в сравнении с моделью Ф 2 — прежде всего из-за ее статического деления на области литературоведческого исследования (стилистика — метрика — тематика и т. д.), которые связаны друг с дургм исключительно на классификационных, а не системных основаниях. Предпринятая Жирмунским одновременно с этим попытка внедрить немецкий «телеологизм» в собственные формалистские теоремы не пошла дальше деклараций, и соединение оказалось совершенно неорганичным. Понятие стиля у Жирмунского («единство приемов») привязано к «художественному заданию» автора — представление, прямо противоположное позиции Ф 2 (Жирмунский. Вопросы теории литературы, с. 52), которое могло вызвать только терминологическую путаницу.

правда, только в ретроспекции — могут переживаться как «органическое единство»[455].

Б. Лингвистическая стилистика

«Центральная» группа формалистов — Шкловский, Эйхенбаум, Тынянов и др. — с самого начала настаивала на автономной специфике литературоведения в отличие от психологической, социологической, идеологической интерпретации, равно как и в противовес притязаниям лингвистики на абсолютное главенство. Это подтверждается не только очень поверхностным (прежде всего у Шкловского!) знакомством этих формалистов с российской и европейской лингвистикой, но и их принципиальными возражениями против включения литературоведения в состав лингвистики.

Наиболее последовательно выразил эту позицию Энгельгардт в своем изложении формализма (Формальный метод в истории литературы, с. 38, 53, 70–71, 85): он исходит из того, что современная лингвистика рассматривает язык исключительно как транзитивный инструмент коммуникации и поэтому оставляет без внимания «эстетически значимую коммуникацию»[456].

Транзитивная телеология лингвистики столь же мало способна преодолеть дуализм формы и содержания, как и традиционное искусствознание. «Содержание», денотат по-прежнему остается для нее «внеэстетическим элементом», то есть лингвистика имеет дело исключительно с практической коммуникацией, в которой существуют вполне вычленяемые элементы «содержания», выступающие в качестве «определяющих моментов» коммуникации в целом (с. 78).

В иной связи, Эйхенбаум также (Мелодика стиха. 1922) занимает совершенно негативную позицию в отношении лингвистики, правда, при этом следует учитывать, что Эйхенбаум в данном случае имеет в виду акустическую фонетику («Ohrenphilologie»), которой он отказывает в праве выносить суждения относительно эстетических свойств интонации в стихе. Только этим можно объяснить, почему Эйхенбаум считает лингвистику «частью естествознания», которая улавливает в поэтическом произведении только «явление языка», но не композиционные функции (как поэтика). Лингвистика как «естествознание» располагает категорией каузальности и понятием «феномена как такового», по-

---

455 В конечном итоге постулированное Жирмунским «единство стиля эпохи» предполагает нормативную инстанцию, которая находится вне сферы досягаемости науки — там, где царствует «чувство жизни», интуиция художественного задания (Жирмунский. Вопросы теории литературы, с. 38, 44, 50-).

456 См. также: Богатырев, Якобсон. Славянская филология в России в годы войны и революции, с. 31–32; Тынянов, 1977, с. 524–525. Энгельгардт (с. 37–38) вообще характеризует лингвистику как вспомогательную, совершенно «внеэстетическую дисциплину», не имеющую права «предписывать» литературоведению объект и метод. «Эстетическая значимость» есть дело исключительно эстетики и литературоведения.

этика же — «телеологическим принципом» и понятием «приема» (Мелодика стиха, с. 14)[457].

Заслуга В. В. Виноградова[458] заключается в том, что он первым предпринял попытку создания теории сказа и повествования с позиций «лингвистической стилистики», теории, стремящейся к единому функциональному рассмотрению стилистических, перспективных и композиционных факторов. Острая критика Виноградовым теории сказа Эйхенбаума была не столько полемической конфронтацией стилистики и формализма, сколько попыткой окончательного преодоления редуцированной концепции Сказа 1 и стилистического углубления формалистских подходов к повествовательно-перспективной теории Сказа 2:

> «... часто сюжетная динамика ... оказывается преломленной в целом или своих отдельных частях сквозь призму сознания и стилистического оформления посредника-рассказчика (Medium). Тогда художественный мир автора представляется не как объективно воспроизведенный в слове, а как своеобразно отраженный в плоскости субъективного восприятия рассказчика или даже как преображенный в ряде странных зеркальных отражений» (Виноградов. Проблема сказа в стилистике, с. 42).

С этой позиции — резюмирующей формалистскую теорию повествования — Виноградов критикует «фонетическую доминанту» понятия Сказ 1, как оно было разработано Эйхенбаумом в его анализе «Шинели»: вместо структуры сказа там описывается лишь его фонетическая сторона; имитации «устности» еще не достаточно для определения сказа, поскольку возможен сказ и без стилистической ориентации на разговорный язык (с. 177). Для стилистической теории сказа речевая манера говорящего/рассказчика ясно определима только тогда, когда установлено, как она соотносится с системой «функциональных стилей» существующей на данном синхронном срезе коммуникативной практики. В противоположность *Ф 1* стилистика стремится к дифференциации этой системы, *которая создает «стилистический фон» или ориентиры* эстетически значимой стилизации не как целое, а уровень за уровнем, сфера за сферой — соответственно своим особенностям. Таким образом, в то время как раннеформалистская теория повествования была ориентирована главным образом на эстетику творчества и эстетику текста, стилистика пытается реконструировать ожидаемые процессы восприятия в рамках коммуникативной ситуации в целом (автор/говорящий — текст/Сказ 2 — слушатель в тексте — слушатель/реципиент текста).

В ранней концепции лингвистической стилистики Виноградова общее понятие телеологии определено как с точки зрения направленности речевых приемов на определенный внехудожественный тип речи, так и на конкретную коммуникативную прагматику. Одновременно с ранней теорией Сказа 1 Эйхенбаума Виноградов заменяет формалистский конструкт «поэтического языка» анализом конкретных речевых приемов.

---

457 Эйхенбаум (Мелодика стиха, с. 14–15) говорит о дискуссии между МЛК и ОПОЯЗом по поводу соотношения лингвистики и поэтики, при этом Якобсон находится на стороне лингвистов, а Шкловский — поэтологов.

458 Винокур Т. Г. О содержании некоторых стилистических понятий (обзор стилистики 20-х гг., прежде всего работ Виноградова); ср. также многочисленные поздние работы Виноградова по стилистике.

Это стремление к анализу специфических способов речи, представленных в некотором тексте, приводит Виноградова к имманентно-функциональному (типологическому) определению индивидуальных стилей[459] и проявляющихся в них разновидностях речевого поведения, которые в свою очередь следует рассматривать как особое состояние сознания, особую позицию. Приемы «индивидуализации речи», имеющиеся уже в обиходной речи, не просто повторяются в поэтическом контексте, а эстетически трансформируются в сложной сигнальной системе.

Понятия «художественная речь» и «речь художественного произведения» (Томашевский. Теория литературы, с. 10–11) не идентичны, поскольку последняя обусловлена ее носителями и их перспективной функцией. Программная работа Виноградова «О задачах стилистики: (Наблюдения над стилем жития протопопа Аввакума)» поднимает изучение индивидуальных стилей до уровня основной проблемы стилистики (с. 196) — в противоположность простому описанию материала в диалектологии, с одной стороны, и субъективной стилистике — с другой, поскольку эта индивидуальная стилистика в состоянии предоставить лишь негативное определение стиля, определение через деформацию. Виноградовский принцип «индивидуализации» несомненно следует остраняющему принципу нарушения нормы или деформации, действующей в соотнесенности с нейтральным литературным языком соответствующей эпохи (с. 197) или механизированными шаблонами некогда индивидуальных стилей, которые потеряли всякую способность стилистической сигнализации и тем самым «эстетичность» из-за того, что становятся «достоянием значительной группы писателей, литературной школы» (там же). Таким образом, определение стиля у Виноградова предполагает — совершенно в духе Ф 1/2 — принцип притупления восприятия/деавтоматизации, который, однако, благодаря дифференцированному пониманию нормы и возможностей выбора говорящего/автора оказывается подчиненным объективным правилам вероятности (с. 199–200: детерминированность «отбора», который проявляется не на фоне размытого «стиля эпохи» — так у Вальцеля, Вёльфлина, Жирмунского и др., — а в сложной системе диалектов, стилистических пластов литературного языка, языка литературы и т. д. как предмет «эстетической оценки и отбора» — там же)[460].

Исторический, ретроспективно-проецирующий анализ должен действовать при описании и классификации системы «индивидуально-поэтического стиля» чисто феноменалистски (Виноградов. Этюды о стиле Гоголя, с. 7-), при этом в первой методической фазе (точно соответствующей Ф 2) стиль должен описываться как совокупность систем «соотношения словесного материала» и приемы в функции факторов «закрытых систем». Предметом такого имманентного ана-

[459] Виноградов (О задачах стилистики, с. 196) указывает на необходимость реконструировать, «найти связывающую ... внутренней, психологической объединенностью систему и сквозь нее прозреть пути эстетического оформления языкового материала»: идеалистическая концепция индвивидуального стиля заменяется лингвистической.

[460] Первоначально (О задачах стилистики, с. 201–202) Виноградов различает лишь «стилистику разговорной и письменной речи», «индивидуально-поэтический стиль» и «стиль литературной школы», являющийся предметом исторической стилистики.

лиза («замкнутая классификация литературных приемов художника» — с. 10) является система символов (т. е. семантическая структура) — описываемых в поэтологической дисциплине «символика» — и их синтагматическое расположение («композиция» — Виноградов. О задачах стилистики, с. 203 и 286-).

В. Стилистическая теория сказа

Виноградов в своем «учении о системах речи литературных произведений» (в статье: «К построению теории поэтического языка», 1926) выступает против феноменологического и философско-метафизического понимания стиля, с одной стороны, и против диалектологической стилистики и «linguistique de la parole» — с другой (с. 5–7)[461].

Как считает Виноградов (§ 7), следует различать 1) типологию композиционных форм речи как системы языковых комбинаций (то есть не структуры художественных единиц, а структурных форм речи вообще) и 2) типологию «литературно-художественных объектов» как замкнутых структур-произведений. Виноградов ограничивается в своей работе постановкой первой типологической проблемы (система форм речи) — ограничение, которого он придерживается и много позже, в своей книге «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика» (М., 1963):

> «Теория поэтической речи, развивающаяся на основе коммуникативной лингвистики, не стремится к объяснению внутреннего эстетического единства и телеологического смысла поэтического произведения ... Для нее поэтическое произведение — всего лишь языковой контекст» (с. 131).

Л. П. Якубинский[462] в своей работе «О диалогической речи» (1923, с. 96–195) впервые дал функциональное определение речевых структур исходя из

---

[461] Виноградов (К построению теории поэтического языка, с. 10–11) подчеркивает, что типы речи определимы только как функции в рамках композиции произведения. В развернутом виде эти тезисы представлены в кн.: Виноградов. О художественной прозе (3-я гл.: «О композиционно-речевых категориях литературы», с. 32- и 58-).
О стилистической теории сказа см. также: Виноградов В. В. Из истории изучения поэтики (20-е годы), с. 261- (подчеркивает в первую очередь сильное влияние на российскую стилистику немецкой философии искусства — Кристиансена, Гамана, Мюллера-Фрейенфельса и др. и отмечает значение Г. Г. Шпета для развития понятия структуры и системы, для реконструкции «внутреннего единства» и целостности произведения искусства, с. 265); Виноградов В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976 (в том числе: Чудаков А. П. Ранние работы В. В. Виноградова по поэтике русской литературы, с. 465–481, где подчеркивается особое положение Виноградова в рамках формализма, его более тесные связи с такими теоретиками, как Энгельгардт, Шпет, Райнов, Бахтин и др. (с. 469). Этот сборник сделал доступными основные поэтологические работы Виноградова, однако цитаты даются по первому изданию); Lachmann. Das Problem der poetischen Sprache bei V. V. Vinogradov (подробно рассматриваются стилистика Виноградова и его отношение к формалистам).

[462] О теории диалога ср. Erlich. Russischer Formalismus, S. 263; Кожевников. Спонтанная устная речь ..., с. 17-; положения Якубинского были развиты Я. Мукаржовским (Mukařovský J. Kapitoly z české poetiky — два исследования о диалоге).

коммуникативной прагматики и включил речевую деятельность в более общую семиологическую систему человеческой деятельности (§ 2). Речевое поведение в контексте конкретной коммуникативной ситуации определяет, по Якубинскому, речевую структуру, которая составляет только часть используемых в коммуникативном процессе сигналов и взаимодействует с другими сигнальными системами (мимика, моторика, жестикуляция) и апперцептивным фоном речевой ситуации. Именно эти материально не закрепленные в тексте сигналы Виноградов поднял в качестве лексем до статуса предмета стилистики; Якубинский использует их для принципиального типологического различения монологических и диалогических речевых структур, которые могут быть определены исходя из их различного отношения к неязыковым сигнальным системам. Якубинский расширяет телеологическую детерминированность речи путем привлечения «целей общения», на которые он указывал уже в своих ранних статьях (Поэтика. Пг., 1919, с. 12 и 37), а также «форм» и «условий общения» (О диалогической речи, с. 99),—аспектов, которые оставались неучтенными в анализе языка как langue и потому не находили внимания в лингвистике. С этим же связан и—по мнению Якубинского—недифференцированный характер понятия «поэтический язык» в ОПОЯЗе и МЛК (с. 115).

Диалогический тип языкового сообщения основан на непосредственном взаимодействии двух присутствующих носителей языка, выступающих как в роли говорящего, так и в роли слушающего; монологический тип основан на опосредованности высказывания говорящего, который лишь до определенной степени может учитывать слушающего в своей речевой структуре (с. 117).

Опираясь на схему Якубинского, можно выделить следующие оппозиции типов речи:

Речь

диалогическая	*монологическая*
непосредственный контакт говорящих/слушающих, их речевые реплики постоянно перебивают друг друга и взаимно определяют друг друга стилистически-конструктивно;	опосредованный контакт или отсутствие контакта; одна-единственная доминирующая перспектива речи;
(открытая форма; принципиальная незавершенность диалога)	сознательная, рассчитанная конструкция и окончательная фиксация текстовой последовательности (начало — середина — концовка);
«отрывистый быстрый разговор» (с. 118);	«предварительное обдумывание» (с. 119);
ориентированность на «устность»;	ориентация на «письменность»;

учет потенциальной реплики партнера; установка на вторую (или дальнейшую) перспективу и их оценки; каждый компонент диалога является одновременно репликой и обращением;	преполагаемая позиция реципиента заранее определена и может предполагаться в качестве константного ориентира или оценки; обращение возможно только в одну сторону;
смысловая связь возникает лишь во время коммуникативного акта, поэтому непредсказуема (с. 140, 188);	определенным образом составленное, предварительно продуманное автором во всех фазах, контролируемое сообщение;
включенность неязыковых (невербальных) знаковых систем («зрительное и слуховое восприятие собеседника» — с. 121); частичная редукция языкового сообщения до минимума и доминантность жестово-мимической знаковой коммуникации («словесный, интонационный, тембровый порядок» — с. 122–125) обуславливают «апперцептивность восприятия» (с. 128), которая оказывает влияние и на восприятие последующих высказываний;	использование исключительно языковых знаков (преимущественно в графической реализации); отсутствие зрительного контакта во время коммуникации;
благодаря этим невербальным сигналам и знанию речевого контекста (с. 174) партнер по диалогу располагает *предварительной информацией*; поэтому достаточно использовать автоматизированные «бытовые шаблоны» речи (с. 193), полубессознательно регистрируемые просто как минимальные сигналы (с. 183–184); («подготовительность сознания» — с. 155); доминантность внеязыковой мотивации (с. 143) «бытовой обстановки» (с. 174);	предварительная информация минимальна; динамизация языковых приемов как интранзитивный объект *ощущения и рефлексии (с. 184-); деавтоматизация* речевых шаблонов; стремление избежать избыточности; игра с обманутыми ожиданиями; господство внутритекстовой мотивировки;
множественность перспектив;	моноперспектива или расщепление перспективы;
диалог — первичная, изначальная, естественная форма речи;	вторичная, производная, культурнообусловленная форма коммуникации; стилизация (с. 131);

потребность в реакции (с. 136); открытая социальная позиция; неофициальный характер, антиавторитарность;	авторитарный характер монолога («связь монологизирования с авторитетностью, ритуалом, церемонией» — с. 140);
«прогрессивная форма речи» (с. 188);	«консервативная форма речи» (с. 188);
динамика	статика

Опираясь на теорию диалога Якубинского, Виноградов расширяет введенную Эйхенбаумом оппозицию «устность/письменность» за счет противопоставления диалогического и монологического типов речи, при этом речь произведения состоит из «различных типов монологов»[463], которые в рамках «определенных композиционных тенденций» деформируют заданную «бытовым языком» спонтанную, диалогически структурированную речь и отмечают сигналами в сложном процессе стилизации (Виноградов. К построению ..., § 8; О художественной прозе, с. 33-; Проблема сказа в стилистике, с. 45-).

Все свойства, которые Якубинский приписывает диалогической речи, монологизируются в повествовательном Сказе 2, т. е. трансформируются в композиционно проработанный художественный текст, при этом «прерывистая форма», спонтанность, открытая конструкция, перескакивание от одной речевой манеры к другой, множественность перспектив деформируют доминирующую в нормальном литературном тексте монологическую структуру и остраняют ее (К построению теории поэтического языка, § 17). Однако при этом художественная проза — если отвлечься от перебивающих диалогов героев — остается принципиально монологической конструкцией, в том числе и в состоянии вторжения диалогических факторов, которые могут быть только объектом деформации со стороны монологической конструкции (§ 10). Однако с гораздо большей последовательностью, чем Якубинский, Виноградов исследует вопрос о соотношении перспективы или «художественно-языкового сознания» говорящего с «типами монолога в художественной прозе»:

«Монолог связан с личностью, образ которой бледнеет по мере того, как она вступает во все более тесные отношения со всеохватывающим художественным “Я” автора. Но часто — особенно в письменно-монологических или чисто-условных конструкциях — образ авторского “Я” не проявляется, хотя он и образует центр языковой экспрессии».

---

[463] Виноградов (Проблема сказа в стилистике, с. 47) принимает оппозицию «письменность/устность» в качестве полюсов, между которыми и располагается «монологическая речь повествовательного характера», сложным образом соотносящаяся с ними, указывающая на них сигналами. В качестве художественного приема сказ всегда остается «художественной имитацией монологической речи, которая, воплощая в себе повествовательную фабулу, как будто (!) строится в порядке ее непосредственного говорения» (с. 49). Ориентация на диалект не является конституирующей для сказа! Так что понятие «свободного сказа» у Виноградова можно отождествить с понятием «стилизации», для этого типа сказа — в отличие от связанного, характерного сказа — не имеет значения идентификация «читатель/говорящий».

Виноградов пытается соединить композиционную остраняющую функцию «лирического Я», которое в конкретные эпохи или в конкретных школах[464] становится семантически определяющим принципом, с остраняющей функцией стпецифически редуцированной перспективы.

Согласно Виноградову, повествовательный сказ всегда является монологической стилизацией, поскольку он никогда не отражает просто в чистом виде специфические черты «устности» данного социо- или идиолекта, а обозначает сигналами несколько контрастирующих речевых манер, никогда не интегрируясь *полностью в однородно мотивированную монологическую речь* говорящего; от этого возникает «комбинация различных эмоционально-стилистических состояний», которая разлагает образ рассказчика, т. е. его транзитивную характеристику, демотивируя и остраняя тем самым сказовую перспективу («колеблющийся-противоречивый образ расказчика» — § 14). Без анализа функции рассказчика в сюжете (а тем самым и точки зрения повествования) в соотношении с позицией автора анализ речевых приемов, как считает Виноградов, невозможен (Проблема сказа в стилистике, с. 42–43).

Монологический сказ репрезентирует, в противоположность диалоговому типу, «замкнутость художественного мира» (с. 201), которая задается центральной «стилистической оценкой» (О задачах стилистики, с. 199) и исходя из которой осуществляется включение гетерогенных, шаблонных, архаических, внелитературных и др. языковых материалов или гетерогенных стилевых сигналов, независимо от внехудожественных норм и прагматических целей (миметика, «правдоподобие»):

> «... при всяком словесном построении, облекающемся в форму монолога (хотя бы небольшого), *каждый носитель того или иного говора производит эстетическую оценку и отбор между возможными выражениями мысли»* (Виноградов. О задачах стилистики, с. 199).

Лишь в оценке монологической структуры Сказа 2 можно лингвистически уловить разрушение «бытовой мотивировки» с помощью остраняющего монтажа разнородных стилей (тенденция к Сказу 1), при этом изначальная оппозиция «сказ героя — авторский сказ» оказывается уточненной в новой оппозиции: связанный сказ (= «характерный сказ», т. е. полностью мотивированное выражение специфической, социально и психологически «извне» детерминированной перспективы перимущественно диалогического характера) — свободный сказ (который развивается авторским Я или монологизирующим рассказчиком независимо

---

[464] В акмеизме — в отличие от поэтики кубофутуризма — на первом плане находятся синтагматика, коммуникативная направленность речи и диалогическая установка: приемы связаны с повествовательной перспективой и ясно ориентированы на возможности восприятия имманентного слушателя или предполагаемого читателя. Методологическое сравнение «повествовательного сказа» и «эмоционально-апеллятивной речи» лирического *Я* акмеистов еще предстоит провести.

от «внешней детерминации» или «целостной психологии» и канонизируется как бессюжетный или беспредметный речевой/стилевой монтаж)[465].

Сказ как монологическая стилизация остраняет отображающую, являющуюся транзитивной характеристикой иллюзию сказа (а тем самым и иллюзию фабулы) с помощью указанной выше амбивалентности или поливалентности стилевых перспектив внутри монологического текста; чтобы его вообще можно было воспринимать как целостную структуру, гетерогенные стилевые последовательности должны не воспроизводиться в их миметической полноте, а лишь намечаться *сигналами*, чтобы только затронуть, возбудить специфическую стилевую установку (говорящего/автора или читателя), но не запускать ее в полной мере и не давать сформироваться позиции самоотождествления.

В этой точке теории сказа смыкаются интегрированные в прозе технические приемы остранения, направленные на разрушение сценической иллюзии, и остранение речевой перспективы, а также «направленность речевой семантики» (Виноградов. Этюды о стиле Гоголя, с. 59). Включение различных типов «устного речеведения» (К построению теории поэтического языка, с. 8) становится предметом эстетической рефлексии уже в рамках самого процесса восприятия[466].

Виноградов интегрирует интенцию автора, направленную на стилистический горизонт ожиданий читателя, в структуру (стилистических сигналов) самого текста; в тексте, таким образом, могут предполагаться и отмечаться сигналами несколько фонов аллюзий[467].

В то время как в (диалогически ориентированном) бытовом языке говорящий в общем включает апперцепцию или фон восприятия своего партнера по диалогу в свою собственную речевую позицию, повествовательный сказ (в более широком смысле — всякая стилизация) отказывается от интенции, направленной на адекватную реакцию слушателя, восприятие, или же только симулирует

---

[465] Сказовая стилизация работает с «сигналами», которые создают «атмосферу», присущую языковой структуре повествовательного монолога (Виноградов. Проблема сказа в стилистике, с. 51); эти синалы представляют собой иронически-игровые «отклонения от норм монологической речи», которая в бытовой речи считается редуцированной, деформированной и патологической. Однако подобные сигналы остранения могут быть учтены только в ходе анализа горизонтов ожиданий читателя, учитывающего эстетику восприятия и социологию литературы.

[466] Виноградов (К построению теории поэтического языка, с. 13) указывает на то, что речевые формы обычно не полностью выражаются в «сигналах художественного текста»: их проекция на уровень звучания происходит в воображении читателя порой иначе, чем в воображении автора или интерпретатора (ср. ниже о теории декламации). Виноградов сравнивает здесь прежде всего сигналы «ораторской речи» с сигналами монологического сказа, т. е. риторики и поэтики.

[467] Совершенно ясно принцип остранения выражен в виноградовском понятии «разрушения ожиданий читателя», неожиданного перемещения его представлений в другую цепочку ассоциаций, в другие рамки восприятия (Виноградов. Проблема сказа в стилистике, с. 50). Так из «эмоционального ореола» понятия или мотива возникают «оттенки значений», а на их фоне — «эмоциональные разрывы» (Виноградов. О задачах стилистики, с. 264–265), остранение «речевой установки».

стремление найти адекватное соотношение между перспективами говорящего и слушающего. Применительно к эстетическому процессу это означает, что автор сказа организует речевую и оценочную перспективу своего рассказчика/героя таким образом, как если бы тот полагал, что находится в (диалогических) отношениях коммуникации и обмена информацией с «себе подобными» («воприятие постороннего читателя» — Этюды о стиле Гоголя, с. 51): подобная фиктивная установка речи вполне соответствует имманентной произведению коммуникативной фабульной ситуации, но не реальной коммуникативной ситуации в диалоге между автором и конкретной читательской аудиторией, представляющей среднеобразованного «native reader» соответствующей эпохи. Эта неадекватность «двух плоскостей восприятия» (Этюды о стиле Гоголя, с. 51 и Проблема сказа в стилистике, с. 50-) сказовой перспективы и имманентного произведению и трансцендентного произведению восприятия сказа доминирует в качестве принципа остранения над любой стилизацией[468].

«На этом несоответствии, несовпадении двух плоскостей восприятия — "заданной" и "данной" — основаны острые комические эффекты языкового воздействия. Так как это несовпадение ничем композиционно не мотивировано, напротив, с самого зачина явно сделано предметом стилистической игры (читатель видит, что рассказчик — лишь маска, за которой прячется ... сам автор ...), то и все внимание воспринимающего читателя сосредоточивается не на средствах проникновения в психологию предполагаемого слушателя, не на угадывании его апперцепции, а на оценке комизма языковых переходов и построений» (Виноградов. Этюды о стиле Гоголя, с. 51).

Обобщающее определение остраняющих функций[469] стилистически маркированного, ощутимого сказового слова Виноградов дает с своей работе «О задачах стилистики» (с. 14):

«*На фоне чужой среды* подобные слова привлекают к себе внимание. При исследовании *этого явления необходимо учитывать функцию подобного внедрения*, которое *зависит: 1) от бытовой роли среды, из которой оно было заимствовано*; 2) от отношения этой среды к языковому фону произведения, т. е. к той речи, в которую внедрились эти слова; 3) от литературной традиции в использовании этих приемов; 4) от мотивировки этого внедрения; 5) от связанной с этим сюжетной роли приема ...»

Это «самоценное» стилистическое нарушение ожиданий, связанное со «свободным сказом», постоянно переходит в имманентную языку критику идеологии в тех случаях, когда с помощью повторяющихся стилистических сигналов автоматизируется какая-либо речевая манера (тип речи), которая может тем самым быть уличена в этой своей автоматизированности, механистичности, шаблонности («обнажение комической сущности бытовых условностей, которые в

[468] Установка автора по большей части оказывается расщепленной на имманентную и трансцендентную ориентацию с учетом «плоскостей восприятия» реального читателя и имманентного произведению «слушателя» (Виноградов. Этюды о стиле Гоголя, с. 54–55). Парадигматически представленные в Ф 1 приемы семантического сдвига, перифразы и т. д. привязаны у Виноградова к «художественно-языковому сознанию».

[469] Согласно Виноградову (К построению теории поэтического языка, § 14) «социально фиксированный, диалектный сказ всегда переходит границы обыденной диалектологии и социологии речи», т. е. социолингвистический анализ никогда не заменит социолитературный анализ сказа!

действительной жизни автоматизированы» — Этюды ..., с. 166). Функция литературных шаблонов, клише — как интегрированного «апперцептивного фона» в самом тексте, так и в функции объекта критической стилистической рефлексии — была понята Виноградовым гораздо яснее, чем Шкловским, который еще в середине 20-х годов оценивал сказ исключительно в аспекте «переживаемости языковой структуры» (Шкловский. О Зощенке и большой литературе, с. 20)[470].

Стилевые ожидания, связанные с характерным (психологически и социологически мотивированным) сказом Синебрюхова становятся благодаря смешению разнородных социолектов фоном стилевой рефлексии; стилевой монтаж направляет внимание на «речевые штампы современного литературного быта» (Виноградов. Язык Зощенко, с. 77) и «опустевшие слова» (с. 79), которые считаются выражением автоматизированного, конвенционализированного сознания. И в этом случае комическая (пародийная) тенденция приема обнажения не всегда может быть однозначно отделена от критически-разоблачительных интенций. Комический эффект может быть вызван как демотивацией сказовой перспективы (и связанным с этим «комизмом бессвязицы» — Слонимский. Техника комического у Гоголя, с. 39) или «упрощение мотивировки» (там же, с. 30; Виноградов. Этюды о стиле Гоголя, с. 51–52, 98), так и описанной выше «неадекватностью восприятия» (Бармин. Пути Зощенки, с. 32: о «комическом сказе» и читательских ожиданиях). В первом случае действует обнажение перспективной неадекватности между «посторонним читателем» (остраненный читатель), т. е. преполагаемым фиктивным говорящим фиктивным слушателем, и реальной публикой и ее «апперцепционным фоном» (Виноградов. Этюды о стиле Гоголя, с. 51)[471]. Обе комические функции могут совпадать в том случае, если «нагромождение слов без раскрытия их конкретно-разумеемого содержания» (с. 56) соединяется с «"семейной" близостью рассказчика и слушателей» (57), чье предполагаемое общение вместе с предварительной информацией остаются читателю неизвестными.

---

[470] Шкловский (О Зощенке и большой литературе), в противоположность подробному анализу сказа Зощенко у Виноградова, предлагает совершенно в духе раннего формализме редукцию Сказа 2 к Сказу 1 — без дифференциации речевой интенции и стилевых ожиданий. Интересны указания Виноградова на стилистическую функцию языковых клише (у Зощенко: «клише книжного языка»), представленных в неадекватном контексте и тем самым претерпевающих остранение (Виноградов. Язык Зощенко, с. 66).

[471] Решение относительно «литературности» диалекта может быть принято только исходя из «литературно-языкового сознания» эпохи, которое должно быть исследовано в ходе литературно-исторической реконструкции (Виноградов. Язык Зощенко, с. 71-).

IV. Формалистская теория стиха

1. От остраняющей функции ритма к семантически-конструктивной

В редукционистской модели Ф 1 ритм[472] служит не поддающимся дальнейшему определению, негативно-остраняющим критерием различения автоматизированных и органических тактовых последовательностей в «астрономических, биологических, механических и пр. движениях» или средством экономизации рабочих процессов (ср. Вундт)[473], с одной стороны, — и нарушения, деформации, этих процессов через их «условное оформление» (Брик. Ритм и синтаксис, с. 163–165), через «нарушение ритма» (Шкловский. Искусство как прием, с. 14). Это изначально орентированное на нормативную метрику негативное определение ритма в синтагматической модели Ф 2 сменяется конструктивной функцией стихотворного ритма, преобразующей все парадигматические факторы в синтагматические и тем самым семантически динамизирующей, семасиологизирующей[474].

---

[472] О русской теории стиха в целом ср. Багрий А. В. Формальный метод в литературе, с. 51-; Белецкий и др. (сост.). Новейшая русская литература, с. 48-, 59–60; *Смирнов А. А. Новейшие работы по поэтике и литературной методологии, с. 151–162; Винокур Г. О. Новая литература по поэтике, с. 239–243; Шкловский В. Из филологических очевидностей современной науки о стихе; Штокмар М. П. Библиография работ* по стихосложению; Балухатый. Некоторые ритмико-синтаксические категории русской речи; Он же. К вопросу об определении ритма в поэзии, с. 135-; Зелинский Ф. Ритмика и психология художественной речи; Томашевский. О стихе; Вышеславцева С. О моторных импульсах в стихе, с. 45–63 (о понятии «ритмического импульса», с. 51–52); Гаспаров М. Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика, с. 471–485; Erlich. Russischer Formalismus, S. 235-; Stempel W.-D. Zur formalistischen Theorie der poetischen Sprache. — In: Texte, II (введение).

[473] Bücher K. Arbeit und Rhythmus, рус. пер.: СПб., 1899 и М., 1923 (Шкловский также неоднократно ссылается на эту работу).

[474] Основополагающее значение Белого для теории стиха сознательно «принижалось» формалистами (так же как и его значение в теории прозы); тем не менее он совершал необходимую предварительную работу для последующей формалистской и структуралистской теории стиха и ритма, как и для опытов количественного анализа стиха: Белый. Лирика и эксперимент. — В кн.: Символизм, с. 231–285; Опыт характеристики 4-стопного ямба — там же, с. 286–330; Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре — там же, с. 331–395. Роль, сходную с ролью поздней работы Белого «Мастерство Гоголя» для формалистской теории прозы, для теории стиха сыграла его работа «Ритм как диалектика и “Медный всадник”». М., 1929. Существенным для формалистской теории остранения был тезис Белого, согласно которому ритм представляет собой систему отклонений, ориентирующуюся на господствующие стандарты метрической структуры — однако при этом их деформирующую и остраняющую. См.

Начатая О. Бриком еще в 1920 г. — так и не законченная — работа «Ритм и синтаксис» (опубликована лишь в 1927 г.) впервые в рамках формалистской теории стиха помещает ритм в центр «стихологии» и вытесняет тем самым метр и стопу с доминирующей до того момента позиции.

Согласно Брику, предшествующая теория стиха исследовала лишь «следы ритмически оформленного движения», т. е. графически закрепленные последовательности слогов — а не определяющий их принцип, «ритмический импульс» (Брик. Ритм и синтаксис, с. 167), который лишь отчасти прочитывается в ритмических рядах — подобно «речевой установке» с сопровождающими ее сигнальными стстемами (мимика, жестикуляция, моторика и т. д.) в Сказе 2, которые также только обозначены сигналами и рудиментарно маркированы, так что допускают открытую возможность выбора интерпретации, хотя и предсказуемую.

Самый общий принцип «установки на выражение», проявляющийся в повышенной ощутимости материального языкового субстрата (ср. Ф 1) и тем самым отличающий поэтический язык от практической коммуникации, расширен в теории стиха Ф 2 за счет семантической функции ритма (Брик, с. 169): так представленная в теории Сказа 2 дифференциация концепции поэтического языка Ф 1 дополняется и методически углубляется в семантической теории стиха Ф 2.

Решающий импульс к развитию теории стиха был порожден пониманием того, что коммуникативный процесс в целом, то есть в том числе и процесс исполнения поэтического текста (интерпретативное воспроизведение или «материализация» поэтического текста в ходе его декламации, инсценировки и т. д.), а также порожденное исполнением влияние на восприятие должны быть включены в определение структуры стиха или всего эстетического объекта.

об этом: Erlich. Russischer Formalismus, S. 41-; Гаспаров. Современный русский стих, с. 20-. Родственным концепции ритмического остранения Белого является футуристическое понятие «ритмического сдвига» у Хлебникова (Садок судей, II, 1913), ср. также Крученых. 500 новых острот и каламбуров Пушкина («сдвиговые ритмы», «несовпадение метра с лексикой слова» — с. 10; несоизмеримость оптического и акустического восприятия); Якобсон К. Десять возражений, с. 62–71 (полемический ответ на критику Брюсова в адрес Крученых и его «сдвигологии» — Брюсов. Среди стихов. — Печать и революция, 1923, № 1); Божидар (Богдан Петрович Гордеев). Распевочное единство (под редакцией и с предисловием С. Боброва; Божидар чрезвычайно своенравно систематизирует «неправильные размеры» Хлебникова как монтажи ритмических структур); Бобров С. Записки стихотворца, с. 61- рифма и ассонанс; две статьи о ритме — с. 74-). В общем виде о монтаже ритмических шаблонов см. Харджиев. Поэтическая культура Маяковского, с. 60–61 и Томашевский. Стих и ритм ..., с. 269 (говорит о «кусковой» композиции у Хлебникова, в которой ритмическая структура обнажается и остраняется). Стиховедческие работы Брюсова (прежде всего «Основы стиховедения») формалисты критиковали как отрицательный образец догматической, «академической» теории стиха, ср. Жирмунский. Введение в метрику. Теория стиха, с. 33- (также подробно о принципе отклонения у Белого; защита современного стиха от обвинения Брюсова в «искажении» и «несовершенстве»). «Реабилитацию» Брюсова как стиховеда предлагает С. И. Гиндин (Трансформационный анализ и метрика ...), который полагает, что Брюсов первым построил порождающую модель стиха (с. 178–179). О формалистской критике Брюсова ср. Брик О. Рецензия на кн. «Наука о стихе» Брюсова, с. 102–104 (по мнению Гиндина, эта рецензия была написана совместно с Якобсоном); Якобсон. Брюсовская стихология и наука о стихе, с. 222–240.

Конвенциональная теория стиха ограничивалась главным образом зафиксированной на письме структурой стиховых стоп, которая с необходимостью в ходе исполнения, декламации оказывалась изменчивой и многозначной, более того, допускала немиметическое исполнение, не вызывая возражений со стороны слогового субстрата. Напротив, ритмический импульс действует до всякой «материализации» в декламации (Брик, с. 171), как это имеет место — по мнению Брика — во многих стихах футуристов, где несоответствие между силлабическим метром и тоническим ритмом обнажено, а «ритмическая кривая» освобождена «от ее слогового субстрата» (с. 173).

Новая методологическая ориентация теории стиха и в этом случае может быть возведена к аналогичному развитию в поэтической практике, тенденция которого состояла во все большем ослаблении силлабо-тонического стихосложения при усилении чисто тонического стиха.

Подобно Эйхенбауму (ср. ниже о его теории «мелодики»), Брик также понимает «всю историю русского силлабо-тонического стиха» как «борьбу против силлабизма за чистую тонику» (с. 179). Брик, исходя из поливалентности возможностей реализации, полагает, что «сила слога есть не природное свойство этого слога, а результат обработки его тем или иным ритмическим импульсом» (с. 185). Лишь в ходе устного исполнения принимается решение относительно семантически оправданного расположения ударных и безударных единиц, поскольку при этом оценивается соединение ритмических и семантических рядов в соотнесении с эволюцией систем стихосложения (с. 187). Так же как и Эйхенбаум, Брик принимает существование двух постоянно действующих и противоборствующих тенденций: «семантически» ориентированной, с одной стороны, и «заумной» и ориентированной на ритм — с другой. Систематической единицей этого соединения является синтагматический комплекс «ритмико-синтаксической фигуры», целостность которой не нарушается даже тогда, когда одно слово в ней легко заменимо на другое, «синтаксическая форма» которого (приблизительно) соответствует форме первого слова: такой феномен замещения собственно лексической семантики слова его ритмико-синтаксической детерминацией будет обоснован Тыняновым в его теории стиха гештальтными свойствами единицы стиха[475].

Томашевский в своей «Теории литературы» также характеризует ритм как «определяющий момент» стиха, деформирующий прозаическое значение лексических единиц и только тем самым делающий их эстетически действенными[476].

---

[475] Созданная Бриком теория семантически редуцированных стиховых штампов (Брик, с. 203) и «приглушенных» («безразличных») эпитетов находится еще в определенной близости к теории эпитетов Ф 1, однако ограничивает принцип автоматизации определенными позициями ритмико-синтаксической фигуры, которая может быть наполнена индифферентным «словесным материалом», относительно легко поддающимся замене и обнажающим синтагматическую структуру (ритм, звучность, рифма и т. д.).

[476] Томашевский и в более поздних работах (О стихе, с. 33–36 и Стих и ритм, с. 223-) рассматривает метр и ритм в значительной степени независимо от семантико-синтаксической детерминации ритма. Его «Русское стихосложение» в теоретическом отношении также в значительной степени эклектично и не интересно для теории остранения. Значим лишь тот тезис Томашевского, согласно которому различие между прозой и стихом, между доминантностью смысла и звука происходит не на основе материальных эле-

Метр образует для Томашевского концептуальную норму, канонизируемую в установке воспринимающего и деформируемую, остраняемую в ритмической реализации. Метр маркирует одновременность и «совместность» интонационных отрезков (Стих и ритм, с. 242) и может, кроме того, реализоваться декламационно, при «скандировании» стиха (О стихе, с. 12), благодаря чему можно получить общепринятую основу наблюдений в области объективного анализа метра вне его перформативно детерминированной функции; это линейное скандирование, согласно Томашевскому, всегда учитывается при восприятии стиха, образуя своего рода «апперцепционный фон» восприятия ритма, предполагающего как практический навык «стихового слуха», так и теоретический анализ метрических систем:

«... метричность стиха имеет не самоценное значение — а подсобное, поскольку выполняет свою функцию облегчения узнания меры (амплитуды) стиха» (Томашевский. Стих и ритм, с. 242).

Это методологическое оправдание метрики как специфической литературоведческой дисциплины объединяет теорию стиха Томашевского с классификаторной метрикой Жирмунского. Жирмунский в своей работе «Введение в метрику» (Л., 1925) защищает доминантность метра, в противоположность тем группам, которые выступают за разрушение традиционных метрических схем, и придерживается классического определения метра как «учения о смене квантитативных элементов» (с. 10), с опорой на фонетические факты, как нормативной надстройки.

В то время как, согласно Жирмунскому, фонетика относится к области лингвистического анализа, метрика относится исключительно к области поэтики, поскольку ее объектом являются не «данные факты», а «художественное задание», в соответствии с которым и происходит выбор художника (с. 12). Ритм Жирмунский определяет как «взаимодействие естественных свойств речевого материала», сопротивляющихся метрическому «заданию», из-за чего между этими двумя антагонистическими факторами возможен только компромисс (!) (с. 18)[477].

Как Жирмунский, так и Томашевский (правда, не столь статично), а также Шенгели являются в конечном итоге представителями нормативной метрики, которая, правда, — в противоположность классической теории стиха — действует только применительно к соответствующей синхронной ситуации (Томашевский. Теория литературы, с. 71–72).

Якобсон сам в пионерской работе «О чешском стихе ...» (1923) ставит во главу угла своей теории ритма связанные с эстетикой восприятия предпосылки нарушения ожиданий (Ф 1) в дифференцированной форме: в противополож-

---

ментов, а на основе их литературного восприятия (Русское стихосложение, с. 8). То же касается очень различных интерпретаций одних и тех же метров (О стихе, с. 25–26).

[477] Жирмунский также относит ритм к области восприятия декламации или произнесения, тем самым почти полностью исключая его из своего анализа, имеющего относительно мало общего с формалистской теорией стиха (ср. уже раннюю работу Жирмунского «Композиция лирических стихотворений» (Пг., 1921), в которой еще присутствует поверхностная терминологическая близость с Ф 1 — например, понятия «повтора» и «ступенчатости»).

ность «ритму» обиходного языка «прозы» (в смысле «практического языка» Ф 1), следующего общему закону автоматизации («процесс автоматизации выдыхания при речи» — с. 16–17) ритм стиха представляет собой одно из средств «выведения речи из состояния автоматизма» (с. 17):

«Итак поэтическое время есть типичное Erwartungszeit, т. е. по истечении определенного срока мы ждем определенного сигнала» (Якобсон. О чешском стихе, с. 19).

«Фонологический анализ стиха» у Якобсона (ср. Томашевский. О стихе, с. 42–43) хотя и имел большое значение для дальнейшего развития теории стиха и литературоведения, однако в рамках формалистской теории остранения играл лишь периферийную роль — не в последнюю очередь вследствие более или менее последовательного отвержения Шкловским, Тыняновым и Эйхенбаумом чисто лингвистических критериев в литературоведческом анализе.

2. Конструктивная и семантическая функция поэтической строки

Так же как и при определении семантической функции ритма, Брик при синтаксическом определении ритма исходит из идеального случая гармонии между «ритмикой и семантикой» (Ритм и синтаксис, с. 187), а не — как это было бы в Ф 1 — из несовпадения этих двух рядов. С этой точки зрения поэтическая строка является «самым первым стихотворным словосочетанием» (с. 193), т. е. в идеальном случае граница стиха (начало/конец поэтической строки) представляет собой как ритмический, так и синтаксический рубеж. Однако поскольку в стихе действует не прозаический, а ритмически сложный синтаксис, то визуально (графически) выраженная система перебивки должна обеспечить восприятие *ритмического движения (независимо от метрической схемы), в том числе — и именно — там,* где оно входит в противоречие с конвенциональной *синтаксической сегментацией.*

Имманентный методу принцип остранения и в теории стиха Ф 2 действует в той форме, согласно которой несовпадение синтаксического и ритмического членения — прежде всего в случае переноса (enjambement) — хотя и не становится ядром новой теории ритма, однако всегда используется как критерий оценки стиховых приемов, если дескриптивное определение письменно фиксированных единиц ставится под вопрос динамикой произнесения (декламации). Так теория переноса становится компенсирующим дополнением всего лишь статического описания «ритмико-синтаксического параллелизма» (Брик, с. 205) и обращает внимание теоретика стиха на то, что визуально маркированная сегментация стиха (поэтические строки, границы слов, строфы, цезуры и т. п.) поначалу воспринимается как данность и без теории декламации останется гипотезой.

Иными словами: тезис Брика о «ритмико-синтаксическом параллелизме» действует лишь тогда, когда наступает идеальный случай совпадения ритмических и лексических ацентных вершин (= нормальному случаю силлабо-тонического стиха — с. 205–206). Высказывание Брика, согласно которому несовпадения, образующие поэтический перенос, повинуются не менее строгим правилам, чем совпадения, можно сравнить со

склонностью Шкловского к методологической канонизации приемов «отступления» в рамках теории сюжета[478].

Уже во втором сборнике ОПОЯЗа (Пг., 1917) Борис Кушнер обращается к проблеме членения стихотворения на строки и подчеркивает тенденцию к эмансипации стихотворной строки как ритмико-тонической системы начиная с Пушкина. Тем самым Кушнер еще до Брика называет «искусственное рассечение стиха» наряду с органической артикуляцией основой всех ритмических систем (с. 78). Его понятие «органической членораздельности речи» ведет к определению стихотворной строчки как конструктивной единицы ритмического ряда (с. 79), которая, в свою очередь, может быть разложена на слоги. Уже в этой ранней работе в определение ритмико-синтаксического ряда включен аспект членения, обусловленный эстетикой восприятия.

Проблема визуального и осуществляемого в процессе восприятия членения стиха поставлена у Кушнера гораздо более конкретно, чем у Брика и Томашевского, который в самом общем виде определяет ощутимость фразового членения как различительный признак стиха и прозы (Томашевский. Стих и ритм, с. 238): в прозе синтагматическая сегментация является результатом «абстрактного синтаксиса» и его эмпирико-логических следствий, не являясь поэтому самостоятельным конструктивным принципом; иначе обстоит дело со стихом:

> «Задача поэта заключается в создании стиха как некоторой идеальной фразы, фразы специфически эстетической, т. е. не нуждающейся в логической мотивировке. Ощутимость конструктивного принципа дробления речи на эквивалентные ряды-стихи есть первое условие стихотворной речи ...» (Томашевский. Стих и ритм, с. 238).

Примечательно обращение Томашевского к понятию «мотивировки» Ф 1 в рамках синтагматической теории стиха, которая заменила в Ф 2 «мотивировку» «функцией». Эта тенденция проявляется в первую очередь в определении, ко-

---

[478] Тем не менее Брик пытается «принизить» методическое значение переноса, чтобы яснее отделить новую позицию синтагматического Ф 2 от ориентированной на заумь поэтики Ф 1 (Ритм и синтаксис, с. 213), которая парадигматизирует «ритмико-семантический комплекс», разделяя его на изолированные элементы, и тем самым лишает его смысла. «Специфическое ритмико-семантическое строение» стиха столь же мало связано с заумью, как и с прозаическим и бытовым языком.
О влиянии Томашевского на современное стиховедение см.: Теория стиха, с. 29-; Карпов А. А. Стих и время: Проблемы стихотворного развития в русской советской поэзии 20-х годов; Письма Б. В. Томашевского В. Я. Брюсову. Публ. Л. С. Флейшмана. — Труды, 5 (1971), с. 532-; о критике дилетантизма символистского стиховедения (прежде всего Брюсова) Томашевским и Якобсоном см. Rudy S. Jakobson's inquiry into verse and the emergence of structural poetics, p. 477–520 (существенно прежде всего указание на использование Якобсоном гештальтпсихологических положений из Benussi. Psychologie der Zeiterfahrung. Heidelberg, 1913: понятие «времени ожидания»); Ивлев Д. Д. Ритмика Маяковского и традиции русского классического стиха (в том числе о формалистской теории стиха — с. 10-; о Белом — с. 21-; о Брюсове — с. 25–26).

торое Томашевский дает переносу как чисто демотивирующему остраняющему приему[479]:

«Немотивированность, т. е. конструктивная ценность такого членения ясно выступает в таких случаях, как enjambement, где граница стиха не совпадает с границами стинтаксического колона» (Томашевский. Стих и ритм, с. 240).

3. Теория «мелодики» Эйхенбаума

Теория стиха Эйхенбаума с точки зрения методологии образует связующее звено между подходом, намеченным Бриком и Томашевским, и очерком семантики стиха Тынянова (Проблема стихотворного языка. 1923–1924)[480].

Согласно Эйхенбауму, ни анализ ритма сам по себе, ни анализ звуковой организации («инструментовки»), ни анализ лексики не могут служить исходной точкой теории стиха, эта роль подходит только синтаксису стиха:

«Необходимо найти нечто, что было бы связано со стихотворной фразой и, вместе с тем, не уводило бы нас от стиха как такового, — что стояло бы на границе между фонетикой и семантикой. Это 'нечто' есть синтаксис» (Эйхенбаум. Мелодика стиха, с. 5).

Уже в статье «Мелодика русского лирического стиха» (Сквозь литературу, с. 211) Эйхенбаум определяет стих как сочетание предложений, соединяемых «единым ритмико-синтаксическим и звуковым строем». Эйхенбаум также подчеркивает, что синтаксис стиха, в противоположность канонизированному в прозе грамматически фиксированному синтаксису, является — благодаря детерминирующей функции ритма и сегментации (строки, строфы и т. д.) — «условным» и «деформированным» (Мелодика стиха, с. 6-).

В этом *трансформированном состоянии синтаксис стиха* действует как определяющая структуру и жанр *форманта: синтаксис стиха реализует не только ритмические факторы и факторы «инструментовки»* (= материальный языковой субстрат, фонетическую *«фактуру»), но и прежде всего интонацию* — понятие, которое Эйхенбаум в данном случае (как и Виноградов в теории сказа) истолковывает как сумму всех производимых речевым аппаратом в ходе реальной (диалогической) коммуникации дополнительных сигналов, не отражаемых при переводе речи в письменную форму. Синтаксис, реализующий в стихе интонацию, членится не на семантические элементы, а на ритмические, которые могут совпадать с семантическими (строка = фраза), а могут и не совпадать, как это происходит при поэтическом переносе:

«Таким образом, именно в синтаксисе, рассматриваемом как построение фразовой интонации, мы имеем дело с фактором, связующим язык с ритмом» (Эйхенбаум. Мелодика стиха, с. 6–7).

---

[479] Согласно Томашевскому (Теория литературы, с. 73), «членение стиха» происходит независимо от членения обыденного языка — более того, направлено против него, «деформирует» выражение, транзитивное высказывание.

[480] Уже в 1918 году Эйхенбаум начал работу над «Мелодикой русского лирического стиха» (сначала оформленной в виде доклада, затем статьи, 1921) и, наконец, — книги «Мелодика стиха» (Пг., 1922), при этом он мог опираться на еще не опубликованную в то время работу Брика «О ритмико-синтаксических фигурах» (доклад в ОПОЯЗе).

Решающее новшество Эйхенбаума заключается в том, что он ставит конструктивную функцию синтаксиса стиха в зависимость от автономно организованных типов стиха, в которых факторы интонации, инструментовки, лексики и т. п. каждый раз проявляются по-новому, эстетически обусловленные и деформированные господствующим стилевым принципом системы, в которой они выступают (тип стиля, школа, направление и т. п.)[481].

В противоположность редукционистской модели Ф 1, которая методологически обобщала одну эстетическую систему (кубофутуристическую-беспредметную) и негативно определяла ее в противоположность другим системам, принятие Эйхенбаумом (а также Тыняновым) нескольких равноправных, хотя и по-разному исторически оцениваемых, систем стиха означало возможность их адекватного анализа именно в том случае, если они уже не доступны непосредственному синхронному восприятию. Однако в отличие от Жирмунского Эйхенбаум отказывается от интуитивно-герменевтической классификации стилей, так же как и от стилистической типологии, которую он исключает из области морфологического анализа. Эйхенбаум различает три типа стиха, в каждом из которых «лирическая интонация» играет иную роль:

1) «декламативный, риторический тип»; 2) «напевный тип» и 3) «говорной тип» (Эйхенбаум. Мелодика стиха, с. 8–9)[482].

Выдвинутая Эйхенбаумом и систематизированная Тыняновым теория доминант совершенно явно базируется на принципе остранения Ф 1, однако углубляет его до состояния конструктивно-деформирующего и иерархизирующего фактора, который не определен для каждой конструкции раз и навсегда, а в рамках каждой синхронной эстетической системы может быть заново оценен и перераспределен между различными функциями произведения, находящимися *в состоянии конкуренции*. Понятие доминанты обозначает тем самым обусловленное как временными, так и системными факторами господство какой-либо конструктивной функции над другими, которые именно в результате этого господства оказываются деформированными и имманентно остраненными.

Эта напряженная, «внутренне» и «внешне» первично и вторично остраняющая интенциональность художественной структуры всегда является «результатом борьбы различных формирующих элементов» (Эйхенбаум. Мелодика стиха, с. 9) за господство в синхронной системе, сравнительный диахронический анализ которой станет централь-

---

[481] Это разделение на типы стиля, полностью отсутствующее в Ф 1, восходит к раннему знакомству Эйхенбаума с введенными Жирмунским из немецкого языкознания теориями «стиля эпохи», ср. Жирмунский. Преодолевшие символизм (1926).

[482] В «декламативном типе» интонация не является доминантной, поскольку она идентична с интонацией речевой практики; поэтому она может выполнять только сопровождающую функцию (Мелодика стиха, с. 8). «Логический синтаксис» доминирует над структурой стиха. В «говорном типе» также господствуют правила прозаического синтаксиса в подвижности и динамике обыденной интонации — так прежде всего в ориентированной на диалог лирике акмеизма (Ахматова). В «напевном типе» доминирует «чисто лирическая интонация», выполняя в качестве «форманты» первично художественную, автономную функцию (Мелодика стиха, с. 9); она является «организующим принципом композиции» в смысле теории доминант Тынянова.

ным научным объектом лишь в третьей фазе формализма[483]. Для функционально-морфологического анализа поначалу оказывается достаточным статическое противопоставление различных доминант (доминантных систем); в зависимости от «общего характера стиля» тот или иной элемент может «принимать значение организующей доминанты, которая господствует над другими и подчиняет их себе» (с. 9).

После понятия «дифференциального качества» и дефиниции «эстетического объекта» «доминанта» является третьим методологическим принципом, позаимствованным формалистами из «Философии искусства» Б. Кристиансена, принципом, представляющим кульминационный момент 2-й фазы формализма. «Подчиненные» доминанте факторы (например, «словесные темы») не просто деформируются (и потому — как в Ф 1 — оказываются в качестве пассивного материала эстетически и теоретически лишенными значения), а функционально преобразуются в напряжении новой системы, получают новую оценку, иным образом приобретают значение.

Мелодика[484] как синтагматически реализованная система интонации (с. 12–13) может быть методологически обобщена, а также объявлена обязательной для всех реципиентов. Гипотетический характер этого высказывания подкрепляется общей (имманентной методу) предпосылкой, согласно которой — если представить позицию Эйхенбаума в обобщенном виде — анализ грамматических фактов с точки зрения действующей в системе произведения организующей доминанты трансформирует их в художественные факты — представление, непосредственно связанное (правда, на более высоком методологическом уровне) с трансформирующей функцией системы приемов.

Факты как таковые, т. е. без функциональной трансформации и тем самым находящиеся вне функциональной (оценочной) иерархии, согласно Эйхенбауму, вообще не существуют в произведении искусства; иными словами, выявление доминанты предшествует ее верификации на материале и (поначалу) независимо *от обстоятельств (речевого) исполнения и обстоятельств восприятия* (с. *17*):

---

483 В типологии стиха Эйхенбаума деформированные конструктивной доминантой, вытесненные или подчиненные факты сохраняются потенциально и ожидают «реабилитации» в какой-либо другой жанровой системе. В Ф 1, напротив, доминанта всегда жестко связана с эстетичностью приемов.

484 Понятие мелодики охватывает закономерности «напевного типа» независимо от эффектов «инструментовки» или ритмики (Мелодика стиха, с. 10-) как «развитой системы интонирования». Эйхенбаум сочетает критику понятия мелодики у Зиверса с общим отказом от ориентированного исключительно на фонетику принципа зауми Ф 1 и чисто лингвистического анализа стиха. С диахронической точки зрения за «декламативным типом» следует «напевный», а затем «говорной» тип (с. 28), причем каждая система, остраняя, деформирует предыдущую, что Эйхенбаум подробно подтверждает историческими фактами. Ср. также Эйхенбаум. Сквозь литературу, с. 209–214.
Работа Жирмунского «Мелодика стиха» представляет собой детальную — хотя и мало плодотворную в смысле метода — полемику с теорией мелодики Эйхенбаума. Жирмунский настаивает на своей более ранней оппозиции «напевный» — «разговорный» тип (аналогично противопоставлению «романтизм — классицизм» или «символизм — акмеизм»). Центральным пунктом критики является элиминирование формалистами «художественно-психологического единства» и «анализа стиля» (с. 148). Гораздо более дельной является критика мелодики у Н. Коварского: Мелодика стиха, с. 26–41 (дает подробное изложение немецкой теории стиха и ее отражения в русской науке).

«Указание на то, что одно и то же стихотворение можно произнести разными способами, не имеет никакого отношения к поставленным здесь вопросам. Речь идет не о приемах исполнения, а о приемах изучения — прежде чем исполнять, надо уметь читать. Печатный текст — не факт, а проблема» (Мелодика стиха, с. 17).

Проведенный Эйхенбаумом анализ поэтики Анны Ахматовой (Анна Ахматова: Опыт анализа. Пг., 1923) противопоставляет «напевный» тип, представленный в «Мелодике стиха» в его историческом развитии от Жуковского через Тютчева, Лермонтова к Фету и вплоть до символистов, «говорному» типу лирики акмеистов[485].

Согласно Эйхенбауму, доминантными в «говорной» лирике Ахматовой являются «ощутимость» синтаксического движения (с. 93) и постоянно присутствующий — хотя часто только намеченный контуром — сюжетный характер лирической композиции. К сожалению, Эйхенбаум отказывается от методического соединения лирической и прозаической теории сюжета, возможность которой при этом выявляется[486].

Акмеистическая семантика стиха (с. 130-) развивается параллельно приемам стилизации и стилевого монтажа в сказе, хотя Эйхенбаум и не отмечает связей между этими областями. Динамизация «боковых смыслов», которая станет центральным моментом семантической теории Тынянова, освежение «семантической атмосферы» слишком привычных обиходных слов в новом контексте, семантически «заражающее» воздействие соседних слов — осложненное «звуковой корреспонденцией», — как и вообще все приемы семантического остранения через деконтекстуализацию (с. 133-), перифразу, сдвиг, и их перспективная привязка к стилизованному лирическому *Я*, действуют в акмеистическом стихе так же, как и в структуре монологического повествовательного Сказа 2[487].

---

[485] Цит. по: Эйхенбаум. О поэзии, с. 75–148 (не путать с работой: Эйхенбаум. О синтаксисе А. Ахматовой, с. 213–226). Интерес Эйхенбаума к поэтике акмеизма обусловлен методологической адекватностью научного объекта Ф 2 (стиховедческая модель) «эстетическому объекту» акмеистов. В этом же духе следует понимать и высказывание Эйхенбаума, что акмеизм — «последнее слово модернизма» (О поэзии, с. 87).

[486] Акмеисты заменили футуристическую доминанту приемов монтажа и реализации (лишенных адресата!) доминантой «установки на интонацию» предложения и на его синтагматическое членение (Эйхенбаум. О поэзии, с. 109-), уходя от символистской сосредоточенности на «инструментовке» и двигаясь к «системе артикуляции», исполнения. Тем самым совершалось развитие, параллельное развитию теории повествования (и техники повествования): эволюция от Сказа 1 к Сказу 2. Можно было бы говорить и о Сказе 2 акмеистической поэтики: согласно Эйхенбауму, стихотворная речь Ахматовой наделена «артикуляторно-мимической экспрессивностью», идущей от спонтанной устной, диалогической речи. «Речевая мимика» говорящего (декламирующего) уводит внимание от пассивной (акустической) звуковой суггестивности и активирует представление о «лирическом *Я*».

[487] Существенным для теории стиха Ф 2 является указание Эйхенбаума на разрушение иллюзии через несоответствие «лирического *Я*» как маски и реальной, биографической личности автора (Ахматовой): чем слабее сигнализируется наличие маски, тем более действенным оказывается присутствие «биографической личности» и ее «сценическая иллюзия» (Эйхенбаум. О поэзии, с. 146). Об акмеизме ср. также Жирмунский. Преодолевшие символизм. — Вопросы теории литературы, с. 278–321 (с. 289–290 о сближении стихотворной речи с обыденным языком).

Присутствие лирической героини, «имплицитность» сообщенных биографических фактов и аллюзий создают ту же интимную коммуникативную атмосферу, что и сказ сентиментального автора, атмосферу, которая должна мотивировать фрагментарно-намекающий характер перифрастических остраненных описаний (с. 140). Так же как в авторском сказе, это вызывает остраняющие сюжет, а далее — разрушающие сюжет тенденции. Лирический сюжет движется антитезами, парадоксами, прыжками и «остраняется невязкой душевных состояний» (с. 145) — точно так же, как в развившейся из Сказа 2 технике «потока сознания», анализом которой Эйхенбаум занимался параллельно в работе «Молодой Толстой», правда, не отмечая связей со своей работой об Ахматовой[488].

4. Тыняновская семантика стиха

А. Тыняновские концепты «конструктивного принципа» и «динамической формы»

Законченная Тыняновым летом 1923 года работа «Проблема стихотворного языка» (опубликована в 1924 г.) объединяет все методические достижения Ф 2 в области теории стиха с продуктивными элементами теории остранения Ф 1/2. Тынянов даже готов на немалые сложности (прежде всего с точки зрения эстетики восприятия), чтобы переинтерпретировать принцип остранения Ф 1 в качестве имманентно-функционального анализируемого конструктивного фактора. *В* этом смысле *Т*ынянов принимается за преодоление «статического» представления о конструкции или композиции (структура, форма и т. д.) с помощью нового, «динамического» принципа формы («динамизм формы», с. 25, 28) — тем самым он противопоставляет свое понимание произведения искусства не только Ф 1, но и нормативной, телеологической теории композиции:

«Беру на себя смелость утверждать, что слово "композиция" в $^9/_{10}$ случаев покрывает отношение к форме как статической ... Единство произведения не есть замкнутая симметрическая целость, а развертывающаяся динамическая целостность; между ее элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть динамический знак соотносительности и интеграции. Форма литературного произведения должна быть осознана как динамическая» (Тынянов. Проблема стихотворного языка, с. 27–28).

Еще в посвященном Пастернаку исследовании «Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak» Якобсон продолжает дискуссию Ф 2 о стихе и прозе и дополняет ее своим заложенным уже в период Ф 1 различением метафоры и метонимии, при том что первая связывается со стихом, а вторая с прозой (с. 362): в то время как у Пастернака доминирует метонимия, у Маяковского господствует метафорика; метонимия оттесняет «лирическое Я» на второй план, раздробляет его на осколки впечатлений (impressions), тогда как метафорика персонифицирует бытие поэта-героя, который «платит жизнью за свою всеобъемлющую символику».

[488] Эйхенбаум последовательно избегает всякого сопоставления теории стиха и теории сказа и обходит тем самым также и вопрос о различии стиха и прозы. Отрицательное отношение Эйхенбаума к семантике стиха Виноградова (в его работе об Ахматовой) не может скрыть многочисленных схождений между концепциями обоих исследователей.

Динамический принцип формы преодолевает парадигматическую концепцию произведения Ф 1 (произведение = сумма используемых приемов), так же как и редуцированное представление о «поэтическом языке», испытывающем, согласно Тынянову, кризис не только из-за слишком широкого определения (с. 21), но и прежде всего по методологическим причинам.

Теория «поэтического слова» (которую еще до Ф 1 стремился сформулировать Потебня) в любом случае страдает недостатком «специфичности» своего научного объекта. Эта специфичность заключается не в универсальном, дедуктивном выведении эстетичности, а в «анализе специфических изменений значения слова» в зависимости и под давлением конструкции стиха, которая не репрезентирует «содержательность» структурно как таковая (что характерно для Ф 1), а воспринимается как семантическая структура, носителями которой являются лексические единицы и их синтагматический порядок, в ее функциональной обусловленности «конструктивными факторами». Тем самым статическое понимание слова как «материала поэзии» динамизируется и функционализируется в области как семантической парадигматики, так и ее трансформации в синтагматическом контексте и под влиянием конструктивных поэтических факторов, при этом понятие «материала» не смешивается с «внеконструктивными моментами» (с. 25): «Понятие материала не выходит за пределы формы — оно тоже формально» (с. 25).

Как и Эйхенбаум — но гораздо более систематично, — Тынянов принимает методический принцип доминанты[489] в качестве центрального «конструктивного принципа» своего функционального подхода к анализу поэтического произведения.

Принятое Тыняновым и Эйхенбаумом определение доминанты (или конструктивного принципа) полностью совпадает с определением в гештальтпсихологической теории доминанты Б. Кристиансена, подробно изложен-

[489] Медведев. Формальный метод в литературоведении, с. 159- (о понятии доминанты у Тынянова). Виноградов (О задачах стилистики, с. 206–207) также знаком с понятием доминанты Б. Кристиансена как «кооперации всех элементов в духе целого» и «выделения» элемента из его контекста. Еще более ясно говорит Виноградов в своей работе, посвященной Ахматовой (с. 137), об «организующей вершине», действующей в языковом сознании поэта. Не следует поспешно отождествлять виноградовскую теорию «семантических гнезд» — недувусмысленно отвергнутую Эйхенбаумом (О *поэзии*, с. 145) с поэтической семантикой Тынянова, поскольку в ней полностью отсутствует синтагматическая составляющая. Виноградовский принцип «организующего стилевого фактора» является скорее всего проекцией читательского или авторского сознания и, тем самым, постулированной стилевой нормой. Ср. также у Жирмунского: Поэзия А. Блока, с. 105–106 (понятие стилевой доминанты); Вокруг «Поэтики» ОПОЯЗа. — Вопросы теории литературы, с. 356- (критическое предостережение об «опасности теории доминанты»). Примечательно, что Тынянов в своей теории стиха практически не ссылается на Кристиансена.

О понятии доминанты ср. Тынянов 1977, комментарий (с. 494, прим. 4). Якобсон (Доминанта, с. 56–63) характеризует понятие доминанты как одно из наиболее существенных и продуктивных для русского формализма, как «фокус», управляющий всеми подчиненными компонентами и гарантирующий целостность структуры. Ср. далее: Ярхо Б. И. Нахождение доминанты в тексте, с. 64–65 (доминанта как «основной признак»). О понятии «плана», также, несомненно, заимствованном из немецкой философии искусства, ср. Тынянов 1977, с. 60–61 («словесный план», «план действия»).

ной им в «Философии искусства» (1909). Наиболее существенные тезисы Б. Кристиансена по эстетике восприятия — как и тесно связанное с ними определение «эстетического объекта» — удивительно точно совпадают с формалистскими идеями уже в подходах к теории восприятия, обозначившихся в Ф 1. Кристиансен рассматривает процесс восприятия как «синтез объекта», в ходе которого из материально данного произведения искусства (= артефакт, структура) через оценку выстраивается «иерархия факторов» или функций и тем самым устанавливается их доминанта (Christiansen. Die Philosophie der Kunst, S. 43–44). Материально зафиксированное «произведение искусства» или его структура как находящийся вне сознания артефакт еще не является «эстетическим объектом», в котором — в зависимости от коммуникативной ситуации всей эстетической системы — определенный фактор (или группа факторов) выделяется по отношению к остальным, деформируя их через свою доминантность. Таким образом, доминанта — ценностное понятие, присущее структуре не абсолютно, онтологически, а в зависимости от синхронной системы — может быть перенесено на другие факторы структуры, только так и упорядочивая художественную эволюцию в диахроническом плане. Тем самым и «эстетическая ценность» перемещается из области конвенциональных предпочтений, с трудом поддающихся объективации, в область интерсубъектных функциональных иерархических систем, являющихся продуктом как структуры артефакта, так и закономерностей «синтеза объекта» в процессе восприятия (S. 50); «внешнее произведение искусства» (Кристиансен имеет в виду артефакт) предоставляет лишь «материал и указания» для синтеза, которые отнюдь не исчерпываются, как полагали представители эстетики сенсуализма, а вместе с ними и Ф 1, *чувственным восприятием (S. 56–57)*: «чувственное лишь дает начало» (*S. 77–78*); телеологическое единство эстетического объекта синтезируется лишь из *«вторичных впечатлений (Impressionen)»* (в значительной мере совпадающих с введенным в реконструкцию Ф 1 понятием «вторичных эффектов»!), которые Кристиансен именует «дифференциалами настроения» или «впечатлениями настроения». Однако эти вторичные впечатления сосуществуют в произведении не гармонично, они находятся в «динамическом соотношении», основанном на «эстетическом первофеномене» несимметричного отношения «напряжения и разрядки» (S. 89–90) — принцип, игравший центральную роль и в Ф 1 (прежде всего у Шкловского) как «принцип контраста». В этих «динамических отношениях» «более слабый и неакцентированный элемент задает напряжение, в то время как акцентированный — разрядку, развязку» (S. 90): чтобы из простого пространственно-временного соположения возникла телеологическая последовательность, более сильная группа факторов должна в качестве «акцента» или «доминанты» телеологически «сплавить воедино» впечатления настроения (S. 93, «последовательное сплавление» в «телеологическую структуру» — S. 127–128).

В противоположность «чувственным свойствам», «вторичные впечатления» связаны не (первичными) ассоциативными законами, а гештальтным принципом доминанты

(S. 234), при этом «различные зрители произведения искусства достигают различных результатов синтеза объекта» — положение, которое в формализме (прежде всего в теории эволюции Ф 3) было возведено в принцип. «Возможность вариации синтеза объекта» зависит в первую очередь от «выбора доминанты» (S. 241-). «Естественно, что отдельный фактор или их сочетание выдвигаются на первый план и становятся ведущими. Остальные факторы сопровождают доминанту, усиливают ее созвучием, подчеркивают контрастом, окружают вариациями ...» (S. 242).

Существенным является положение Кристиансена, что доминанта «не дана a priori», т. е. изначально синтез объекта свободен в выборе формального, предметного, тематического и какого-либо иного фактора в качестве доминирующего. Однако Кристиансен сильно ограничивает свободу выбора доминанты (так же как и формалисты — правда, на других основаниях) и связывает его с предварительным условием «эстетического намерения» (S. 247), которое, однако, выводимо лишь из ценностного мировоззрения (у формалистов отсутствующего). Отсюда следует ясный тезис Кристиансена:

«Если произведению искусства надлежит быть постоянным в себе и независимым от течения времени, то ... ему должна быть имманентно присуща норма синтеза объекта» (S. 248).

Подобный взгляд формалисты не были готовы разделять даже в своей диахронической теории ценностей (ср. ниже об Ф 3); однако в определении доминанты, которая представляет собой подлинный объект понимания произведения искусства (S. 242), они были с ним полностью согласны. При этом интерпретация произведения искусства зависит от динамического и постоянно меняющегося соотношения доминирующих и подчиненных факторов: значение «нового в искусстве» (S. 241) заключается именно в возможности варьировать это соотношение, во «введении непривычной доминанты» (S. 243).

Тынянов в самом начале «Проблемы стихотворного языка» также устанавливает ясную методологическую связь между остраняющим принципом деавтоматизации и новым принципом динамики формы, ощутимость которой гарантирует эстетичность восприятия. Со статично-дескриптивной точки зрения конструктивные факторы произведения сосуществуют смежно, без связи, зато доминирующий конструктивный принцип ощутим потому, что выделен по сравнению с прочими (парадигматически равноправными) факторами и тем самым деформирует и остраняет их, т. е. превращает их в «материал» своей трансформирующей динамики. При равноценности всех факторов восприятие формы или гештальта просто невозможно — так же, как если конструктивный (доминирующий) принцип слишком надолго «засиживается» на одном из факторов, что с неизбежностью приводит к автоматизации восприятия. Поэтому имманентный «динамизм формы» провоцирует постоянную борьбу между «подчиняющими» и «подчиненными» факторами — борьбу, которая остается «завершенной» лишь до тех пор, пока синхронная система является канонизированной.

Только эта борьба, это напряженное отношение делает возможным «ощущение протекания», которое проявляется не только во временной последовательности школ и «стилей», но уже и в последовательности восприятия произведения с его противоборством факторов и функций. При этом Тынянов совершенно явно строит принцип доминанты на принципе остранения Ф 1, который теперь служит не конститутивному

разделению художественного и внехудожественного рядов, а разделению доминирующих и подчиненных факторов в структуре самого произведения:

«Без ощущения подчинения, деформации всех факторов со стороны фактора, играющего конструктивную роль, — нет факта искусства ... Но если исчезает ощущение взаимодействия факторов (которое предполагает обязательное наличие двух моментов: подчиняющего и подчиненного) — стирается факт искусства; оно автоматизируется» (Проблема стихотворного языка, с. 28–29).

«Согласованность фактов» является конструктивным выражением автоматизированности художественной структуры (вернее: «эстетического объекта») конкретного произведения в конкретной соотнесенности с другими произведениями синхронной системы эпохи. Однако Тынянов еще выносит эту внефункциональную обусловленность доминанты (а тем самым и динамики формы и ее остраненного восприятия) за скобки анализа произведения и ограничивается принципиальной констатацией того, что эволюция искусства заключается в постоянной борьбе «деформации» и «автоматизации», т. е. в «сдвиге» (!) доминирующих факторов (с. 29). Тынянов поэтому вполне последователен, когда переводит понятие автоматизации у Шкловского на свой терминологический язык как «освежение конструктивного принципа» (там же), как возвращение «ощущению» его доминирующей, подчиняющей роли.

Определение приема в Ф 1 как чисто реляционного понятия («отношение материалов») и в тыняновской теории доминант зависимо (совершенно в духе теории восприятия Ф 1) от эволюции носителей восприятия в самом широком смысле, однако поначалу Тынянов (как и Шкловский) отказывается от анализа эволюции.

Тем самым объясняется и не совсем осознаваемая Тыняновым двусмысленность понятия доминанты, которая выступает то как имманентный произведению принцип, то как трансцендентная зависимость, являясь в этом родственной амбивалентности понятия приема в Ф 1.

В принципе каждый фактор или прием, констатируемый парадигматическим анализом (Ф 1), может стать доминантным по отношению к прочим факторам. Поэтому чисто имманентный анализ, предлагаемый Ф 1, оказывается ограниченным случаями, в которых приемы становятся эстетически релевантными из-за своей немотивированности: Тынянов однозначно отождествляет понятие «мотивировка» (так же как и «остранение») с интрафункциональной взаимозависимостью факторов или с напряженным функциональным отношением между ними в самом общем виде.

Если продолжить мысль Тынянова, то демотивировка должна означать просто обнаруживаемое в ходе эволюции (и лишь диахронически обосновываемое) смещение доминант, причем подчиненный в новой структуре (или в новом эстетическом объекте) фактор все еще осознается и осмысляется реципиентом как доминирующий. Имманентно произведению все факторы и приемы в их отношении к доминанте мотивированы, однако следует разделять различные качества этого отношения.

Автоматизированные структуры (или эстетические объекты) возникают благодаря балансу этих мотивационных отношений в произведении, «внутренняя, содержащаяся в конструктивном плане произведения мотивировка как бы сглаживает их specifica,

делает искусство “легким”, приемлемым. Мотивированное искусство обманчиво» (!) (с. 33). Эти имманентно полностью мотивированные произведения, эстетичность которых, согласно Ф 1, вообще сомнительна, Тынянов также рассматривает в качестве аналитически почти недоступных (как «отрицательную характеристику» — с. 34), поскольку доминанта подобных «гармонических систем» едва поддается восприятию. Но те произведения, в которых отношения между факторами напряжены, а сопротивление «подчиненных приемов» еще ощущается (то есть прежде всего находящиеся в состоянии де- и ремотивации пародийные произведения — с. 35–36), оказываются более доступными методологически, поскольку в этом случае ряды становятся «выделенными» или смешанными[490].

Б. Синтагматическая семантика стиха

Критика Тыняновым исключительно акустического анализа стиха (а тем самым отчасти и теории зауми) совпадает с критикой Эйхенбаума, направленной против переноса акустической фонетики (Ohrenphilologie) на поэтику. Подобно Эйхенбауму, Тынянов также определяет ритм как конструктивный принцип, который, «подчиняя», деформирует факторы прочих рядов и парадигматических порядков (лексическая семантика слова, метр, синтаксис и т. д.) и делает ощутимыми в обнаженной форме как пародийный остраняющий эффект. Комизм декламации, например, «происходил именно вследствие резкого ощущения этой деформации» (с. 41). Несовпадение «смысловой» и «ритмической фразировки» (там же), порождаемой ритмом, приводило к тому, что многие поэты ощущали его как «излишний» и «мешающий», однако и здесь пограничный случай — прежде всего прием поэтического переноса — представляет эстетическую функцию в чистом виде и отмечает исходную точку анализа. Исходя из проблематики переноса Тынянов вновь ставит вопрос о различии прозы и стиха, которое все больше и больше занимает место прежней — центральной для Ф 1 — оппозиции «поэтический язык — практический язык». Пограничным случаем данной проблемы является различение ритмической прозы («лирической прозы») и верлибра — различение, которое возможно только с опорой на ритм[491], а далее — на произнесение (42). Деформированная ритмом семанти-

---

[490] Тынянов ссылается при этом прежде всего на статическое понимание искусства Граммоном (Grammont. Le vers français), который исходит только из «полностью мотивированных систем» и оставляет без внимания все «отклонения от нормы».

[491] Относительно различения прозы и стиха или «ритмической прозы» и верлибра ср.: Пешковский А. М. Стихи и проза с лингвистической точки зрения, с. 153–166. Пешковский, как и формалисты, выступает за категорическое разделение обеих областей, однако сопротивляется статическому противопоставлению, поскольку, по его мнению, принцип «ритмического членения» реализуется через ослабление звуковой струи и «торможение» последнего слога предыдущего такта (с. 156). Благодаря этому возникают «фонетические предложения», разделенные на такты, стремящиеся к изохронии — независимо от числа слогов между тактами. Единственной мерой верлибра является число тактов, а не слогов (с. 160), как и вообще принципиальное различие стиха и прозы основано на регулировании числа слогов в тактах. Однако «свобода» верлибра нуждается в регулирующей норме («норме-минимуме»), обозначенной сигналом в стихе, так

что «свобода» состоит в сознательном отклонении от известного правила (с. 163). Ср. также Ярхо. Рифмованная проза так называемого «романа в стихах»; Он же. Свободные звуковые формы у Пушкина; Штокмар. Вольный стих XIX в.; Он же. Ритмическая проза в «Островитянах» Лескова; Балухатый. Некоторые ритмико-синтаксические категории речи, с. 14–25, 161–168.

Работа Томашевского «Ритм прозы» принадлежит к числу наиболее значимых вкладов формализма в теорию ритма и дает сжатое изложение почти всех существенных позиций по этой проблеме. В противоположность Ф 2 Томашевский все же относит вопрос о «ритме речи» к области лингвистики и заменяет его «художественным ритмом», который и подлежит исключительному ведению поэтики. Существенным при этом является тот факт, что Томашевский подчеркивает роль психологии восприятия в определении ритма: акустический континуум разлагается на элементы, приобретающие в восприятии характер изохронных феноменов, которые не обязательно должны соответствовать объективным временным закономерностям (с. 258). Объективные временные единицы деформируются субъективно-рецептивными, время восприятия по своей природе периодично, а не линейно. Оно рассчитано на «ожидание повтора» и «узнавание» закономерности. Метр репрезентирует (как и фабула!) заданый порядок или ожидание, ритм (или сюжет) — данный, который может не соответствовать ожиданию. Если то и другое совпадает, эстетическое воздействие исчезает. «Впечатление прозы» оказывается господствующим тогда, когда несходство ритмических рядов становится достаточно большим, так что внимание вообще отвлекается от ритма. Если ритм в прозе становится осознанным, то для этого требуется совершенно определенная композиционная мотивировка (с. 262). В то время как в стихе ритм задает норму (ожидания), в прозе есть только очень общая «средняя величина», не позволяющая интенсивных отклонений (с. 274). То есть в прозе отсутствует тенденция равенства слогов соседних «интонационных колонов» (с. 280).

О различении стиха и прозы ср. также: Доклад Б. М. Эйхенбаума о поэзии и прозе. Публикация Ю. М. Лотмана. — Труды, 5, с. 476–480 («В словесном искусстве есть *различие, котрого не знают другие искусства, — стих и проза ...»; они образуют совершенно* автономные формы искусства, сходные по противопоставлению с орнаменталь*ным/беспредметным (аналог стиха) и предметным искусством* (аналог прозы*). Взаи*модействие стиха и прозы можно выявить только в рамках общего обзора системы соответствующей эпохи); Тынянов. Тютчев и Гейне. — Тынянов 1977, с. 29, там же комментарий. С. 415-: набросок Тынянова к исследованию о композиции «Евгения Онегина» (1920 г.), где оппозиция «практический язык — поэтический язык» уже заменена оппозицией «стихотворная речь — прозаическая речь». При этом «текст идентифицируется как стихи или проза не по заключенным в нем самом признакам, а с помощью ключа, заданного в некоторой литературной системе» (с. 416, комментарий). Принятый в раннем ОПОЯЗе различительный признак стиха и прозы — ориентированность первого на «звучание» — заменяется функциональным различием (с. 417), соотношением звучания и семантики или синтаксиса. «Проза и поэзия, по-видимому, отличаются ... тем, ... как деформирована звуковая сторона прозы ее смысловой стороной (установкой внимания на семантику), как деформировано значение слова стихом» (Тынянов 1977, с. 54). «Деформация звука ролью значения — конструктивный принцип прозы; деформация значения ролью звучания — конструктивный принцип поэзии» (с. 55). И в статье «Стиховые формы Некрасова» (Тынянов 1977, с. 25–26) Тынянов соединяет функциональное различение прозы и стиха с принципом «ключа», с помощью которого декодируется текст:

«Все стиховые элементы *не даны, а заданы* ... важен заданный *ключ*. Стихи от прозы отличаются не столько имманентными признаками, данностью, сколько заданным рядом, ключом. Это создает глубокую разницу между обоими видами; значение слов модифицируется в поэзии звучанием, в прозе же звучание слов модифицируется их

ко-синтаксическая структура находится все же не вне системы стиха — вроде внешнего фона, на котором стихотворный язык выделяется более отчетливо, — но должна быть сохранена в системе стиха как «подчиненный фактор».

Чисто акустический анализ стиха упускает из вида все те факторы, которые Тынянов называет «эквивалентами текста» (с. 43), это «все так или иначе заменяющие его [текст] внесловесные элементы» коммуникации (с. 43) — его частичные пропуски, замены текста графическими знаками и в самом общем виде визуально-графическая обусловленность системы стиха[492].

Проблематика графически-визуальной делимитации и тем самым дефиниции поэтической строки как семантико-синтаксически определяющей системы перебивов в теории стиха Тынянова занимает гораздо более ясную центральную позицию, чем у других формалистов и теоретиков стиха 20-х годов (за исключением С. И. Бернштейна).

Пропуск стихотворных строк — как в «Евгении Онегине», где отсутствующие строфы обозначены отточием и нумерацией, — также динамизирует (попутно осмысляемые) эквиваленты текста, более того, по-стерниански обнажает их эстетическую функцию — как это происходит и в случае нулевого конца в теории сюжета Шкловского (аналогия, которой Тынянов не замечает!): «в эквиваленте мы имеем дело с элементом гетерогенным, отличающимся по самым своим функциям от элементов, в которые он внедрен» (с. 47), т. е. он может принадлежать другой сигнальной системе, не фиксируемой акустически, и продолжать действовать в качестве составляющей и там, где звуковая фиксация заканчивается — например, в тех случаях «фрагментации» (или пропуска), когда метрическая или сюжетная схема может быть додумана на основании ее предсказуемости.

Динамика строфы остраняет автоматизм гомогенно продолжающегося текста точно так же, как раздел стиха остраняет семантико-синтаксическую последовательность, прежде всего в случае поэтического переноса (с. 50).

Эквиваленты текста, будть то композиционной или семантической природы, реализуются не на поверхности текста, а в «установке» реципиента, подобно тому как в виноградовской теории сказа в качестве стилевых сигналов понимаются те признаки, которые могут фиксироваться не (только) на уровне текста, но и быть представлены в реципиенте — в его «апперцептивном фоне»:

значением. Одни и те же слова в прозе значат одно, в поэзии другое ... внесение прозаизмов обогащает стих, если при этом не нарушается заданность ключа» (Тынянов 1977, с. 25–26).

Томашевский расширяет проведенное Якубинским различение на монологическую и диалогическую речь, добавляя к этому еще и «стихотворную речь», противостоящую обоим другим типам речи (О стихе, с. 305). В стихе доминируют внесинтаксические средства членения на конструктивные единицы стиха, такие как метр и ритм; отсутствует «логическое ударение», заменяемое внутенними закономерностями стихотворной строки и ее метрическим членением (с. 312), благодаря чему синтагма и колон оказываются «обнаженными». Это в первую очередь касается поэтического переноса (с. 314).

[492] Тыняновское понятие эквивалентности никогда терминологически не принималось другими формалистами, однако играет значительную роль в методологической реконструкции Ф 2/3.

«Динамика формы есть непрерывное нарушение автоматизма, непрерывное выдвигание конструктивного фактора и деформации факторов подчиненных. Антиномичность формы в данном случае заключается в том, что самая непрерывность взаимодействия (= борьбы) при однообразии его протекания автоматизирует форму ... С этой точки зрения форма есть непрерывная установка различных эквивалентов, повышающая динамизм. При этом материал может измениться до минимума, нужного для знака конструктивного принципа» (Тынянов. Проблема стихотворного языка, с. 50–51).

Среди всех формалистских теоретиков стиха Тынянов в наибольшей мере использует графически фиксированную систему перебивок («разделов») в качестве исходного момента различения стиха и прозы (с. 52): графика в качестве «необходимого условия ритма» (с. 55) тем самым уже предполагает письменную фиксацию стихотворного текста, без которой стихотворная строка не могла бы восприниматься как элементарная единица ритмического членения, поскольку, по мнению Тынянова, порядок синтаксического строения не может служить основой ритмического членения стиха (с. 56), ведь в этом случае доминирующая (подчиняющая ритм) функция представляла бы собой синтаксис (в прозе это является нормой). Установка на ритмическую систему «адаптируется» визуальным восприятием, в то время как сама установка на стих включает «динамизирующий принцип стиха и его эквивалентов», что же касается «способа его проведения», то он имеет второстепенное значение.

С. И. Бернштейн еще более ясно, чем Тынянов и другие формалисты-теоретики стиха, подчеркивает элементы идеографии и их конструктивную роль в качестве знаков, которые не могут быть «непосредственно семасиологизированы» или вызывать текстовые и словесные представления, не воспроизводимые в материальной реализации (декламации) (ср. Бернштейн. Стихи и декламация; написано в 1924 г. на основе доклада, прочитанного в 1921–22 г.). *Бернштейн принципиально различает визуальный и акустический тип творчества и подчеркивает*, что есть *поэты (хотя их и меньшинство — например, А. Блок), для которых все акустически-артикуляторные образы слова* — как в процессе творчества, так и в процессе произнесения созданного — не имеют принципиального значения, более того, являются помехой. Косвенно эта позиция Бернштейна направлена и против переоценки принципа «устности» теории Сказа 1 у Эйхенбаума (Бернштейн ссылается главным образом на «Иллюзию сказа»), в результате чего значение письменности оказывается приниженным — с позиций критики культуры. Как указывает Бернштейн, для современного образованного читателя восприятие текста в равной мере обусловлено как письмом, так и звучанием (с. 12): оба аспекта, которые Бодуэн де Куртене различает как «произносительно-слуховую» и «писано-зрительную сторону языка», являются равноправными, пусть не конструктивно (в рамках соответствующей господствующей системы), но хотя бы методологически. Именно проблема доминантности графических факторов в творческом процессе (как и в процессе восприятия) позволяет понять, что в процессе создания стиха противоборствуют декламационные и недекламационные тенденции (с. 18) и что при «абстракции от материального звучания» стихотворного языка графические факторы могут играть конституирующую роль.

Далеко за рамки концепции Тынянова выходит данное Бернштейном определение (графически) фиксированного текста произведения как структуры, которая только в ее звуковой реализации (декламации) становится эстетическим

объектом, всегда включающим интерпретацию и тем самым деформацию обозначенных в тексте сигналами конструктивных факторов. Графическая фиксация является предпосылкой того, что текст вообще может существвовать самостоятельно как объективная структура вне декламации или связанного с ней целостного представления (синтеза объекта!) (с. 33). В том же смысле осознал значение фиксации текста и Томашевский (Теория литературы, с. 4)[493].

С одной стороны, Тынянов переносит различение стиха и прозы на осознаваемые в установке стиха эквиваленты (прогрессивные — метра и регрессивные — ритма), а с другой стороны — на вызываемые ритмом гештальтные свойства «единства» и «тесноты» стихового ряда или строки (с. 66–67). Единство настолько тесно ограничено количественными разделами с помощью систем перебивки (граница стиха, строфы и т. д.), что содержащиеся в стиховой строке семантические элементы сгущаются и под этим количественным «давлением» переходят в новое, качественно иное «агрегатное состояние». Таким образом, понятие «единства» у Тынянова носит гораздо более конкретный характер, чем понятие единства у теоретиков телеологической композиции или стиля либо представителей гештальт-анализа[494], поскольку оно ориентировано на закономерности трансформации парадигматических единиц из-за их синтагматического распределения и возникающих в результате ассоциаций по смежности: единство стихотворной строки благодаря «тесноте», т. е. благодаря возникающему в синтагматически-ритмической группе столкновению лексем, вызывает «динамизацию речевого материала» (Проблема стихотворного языка, с. 67) по принципу «выделения мелкой единицы»: выделяются элементы значения, второстепенные в прозаической, внехудожественной речи и обретающие не свойственный им обычно (во внехудожественной прагматике) вес лишь благодаря их позиции в синтагматической структуре стиха.

Этот процесс динамизации значения вторичных в других условиях лексических, парадигматических, синтаксических и др. факторов в стихотворном языке

---

[493] Об эстетической функции графических знаков, оставленной Бернштейном без внимания, см. в особенности Винокур Г. О. Культура языка (2-я гл.: «Язык типографии — графика как проблема лингвистики»). Согласно Винокуру, типографский текст представляет собой «язык во второй степени» — «язык языка», который только через акт остранения становится языком «в первой степени» и тем самым первичным объектом восприятия, как это происходит в визуально-поэтических текстах кубофутуристов. Ср. также Томашевский. Теория литературы, с. 68–70 (значение «графической формы» для восприятия текста).

[494] О гештальтпсихологической дедуктивной основе понятия целостности у Тынянова ср. Doležel L. Narrative composition ..., p. 82 и Weinhandl. Die Gestaltanalyse (прежде всего с. 183-). С методологической стороны было бы интересно сравнить тыняновскую критику статичности понимания формы в Ф 1 и критику гештальтпсихологов (В. Келера, К. Коффки, М. Вергеймера и др.) в адрес суммирующего понимания гештальта. С точки зрения гештальтпсихологии внимание целостного восприятия направлено не на отдельные элементы (парадигмы), а на взаимодействие факторов (ср. это понятие у Бернштейна — Эстетические предпосылки ..., с. 345).

лежит в основе явно истолковываемых как остранение понятий семасиологизации и актуализации.

Однако теснота и единство стихотворной строки вызывают не только деформацию и остранение «прозаического значения» лексем, но их вхождение в новые сочетания, невозможные в прозе (с. 68) и — в сравнении с господствующей в прозе «автоматизацией» симультанного восприятия речевых групп — затрудненные и становящиеся осознанными в их синтагматическом качестве последовательности протекания. Принцип последовательности ритма, выключая обычное для практической речи «симультанное использование семантических элементов» и связанный с этим бессознательный или полусознательный процесс речи вообще, обращает внимание как раз на закономерности выстраивания ряда и происходящую при этом синтагматическую переоценку и подчинение доминанте (с. 70)[495].

Последовательное[496] (в системе Ф 1 — «затрудненное, ступенчатое») восприятие динамизирует значения слов, прежде всего семантические «оттенки», благодаря тому что при этом ассоциации между словами и предложениями обретают пространство и время для полного развертывания, тогда как в прозе коммуникативные цели («тема») оттягивают на себя все внимание. Поэтому и Томашевский определяет стихотворную речь как тесное сплетение словесных ассоциаций в его «поступательном развитии»:

«Благодаря этому и развитие стиховой речи ведется ... по тесным словесным ассоциациям, от слова к слову» (Томашевский. Теория литературы, с. 73).

В. Принцип семасиологизации

Объектом динамизации через специфическую ритмическую синтагматику стиха (*«теснота/единство») является в широком смысле всякое статическое лексически отмечаемое «прозаическое» значение слова или предложения, конкретизирующееся в стихотворном контексте («соотношение по положению») и изменяющееся* в зависимости от контекста. Подобная зависимость от контекста предполагает существование, с одной стороны, статических, неизменных, а с другой стороны, изменяемых лексических значений уже в «практическом» языке,

---

495 Томашевский (Теория литературы, с. 73–74) также выявил смыслообразующую функцию последовательности как различительного признака стиха и прозы: в отличие от восприятия прозы при стихотворной речи внимание сосредоточено на каждом «отдельном слове», на изолированных рядах, благодаря чему оказываются возможными «особые ассоциации слов одного ряда».

496 Тынянов (Проблема стихотворного языка, с. 169-) отмечает, что «на сукцессивности стиховой речи и на динамизации ее основана разница прозаических и поэтических жанров». К сожалению, и в этом случает отсутствует соотнесение с теорией синтагматики сюжета. Тынянов имеет в виду в первую очередь различие развития сюжета в стихах и прозе, когда утверждает, что «перспектива стиха преломляет сюжетную перспективу» (с. 171). Правда, следует учесть, что в данном случае «проза» означает «обиходную речь»! Несомненно, перенос «сукцессивности» и связанного с ней принципа «семасиологизации» на художественную прозу — прежде всего на Сказ 1 и футуристические или гротескные прозаические монтажи — был бы вполне последовательным. В этом моменте обнаруживается слабость оппозиции «стих — проза», основанной исключительно на критерии ритма.

т. е. существование базового значения, представляющего «основной признак», который по аналогии с понятием фонемы в характеристике звуковой стороны языка должен был играть роль элементарной единицы в семантике, и «вторичных признаков», которые в качестве побочных значений канонизируются уже во внехудожественной речевой практике и могут быть определены в зависимости от «речевой стихии» и «лексического строя» (Проблема стихотворного языка, с. 77)[497]. Именно эти заданные вторичные признаки выделяются в замкнутом, тесном стиховом ряде вследствие их ритмико-синтагматической позиции по контрасту с первичными признаками, доминируют над ними, а также связанной с ними «установкой» реципиента. Таким образом, первичные в «прозаическом» контексте признаки сохраняются в сознании читателя в латентном виде как «апперцептивный фон» для остраняющих вторичных признаков.

Хотя Тынянов совершенно определенно подчеркивает (с. 87–88) связь с семантической теорией Ф 1, прежде всего с семантической трансформацией через реализацию (каламбур и поэтическую этимологию), однако при этом, к сожалению, отсутствует четкое разграничение между парадигматической и синтагматической актуализацией. Тынянова в первую очередь интересует демонстрация того, что результат в обоих случаях один и тот же, а именно — соединение вторичных признаков в новое главное значение, которое невозможно получить путем соединения первичных признаков и которое поэтому присутствует в рефлексии в качестве контрастного фона.

Решающее отличие реализации Ф 1 от семасиологизации Ф 2 заключается в том, что в первом случае благодаря монтажу вторичных («формальных») признаков создается новая семантическая синтагма (как остраняющее представление), во втором же, напротив, благодаря ритмико-семантической позиции или *последовательности* слов, которые вне этой последовательности воспринимаются в их первично-номинативном значении, парадигматические связи вторичных признаков могут соединяться друг с другом и тем самым актуализироваться, входить в новые контексты. Синтагматическая семасиологизация может динамизировать все вторичные признаки и коннотативные нюансы, в то время как парадигматическая техника каламбура зависит от материальной структуры и конструктивного параллелизма слов и потому имеет очень ограниченную сферу действия. В ритмико-синтагматической семасиологизации динамическое напряжение семантической переоценки вырастает из «давления» синтагматической «тесноты» единства стиха и обратного давления первичного синтагматического плана номинативных значений, которые «подчиняются» вторичными признака-

[497] В своих семантических построениях Тынянов опирается прежде всего на работы А. А. Потебни: Из записок по теории словесности. («Виды поэтической иносказательности», «Тропы и фигуры» и др.) и М. Бреаля: Bréal M. Essai de sémantique.
Следует указать, что одновременно с работой Тынянова вышло знаменитое исследование Ogden C. K., Richards I. A. The Meaning of Meaning. London, 1923, в котором подробно рассматривается проблема основного (денотация) и побочного значения (коннотация), так же как и контекстная обусловленность парадигматической лексики. Непосредственное влияние этого исследования на русский формализм не установлено.

ми в ходе остранения. «Соль» реализации каламбура заключается — в противоположность универсальности семасиологизации — в редкости тех случаев, когда возможно «перераспределение частей вещественной и формальной и семасиологизация их» (с. 87)!

Тынянов стремится не преодолеть «асемантизм» Ф 1, а включить семантические теории Ф 1 (принцип сдвига и реализации) в фукциональную синтагматическую модель Ф 2. Поэтому затемнение первичных признаков означает для Тынянова не возврат к заумности, а необходимое условие интенсификации вторичных признаков, «лексической окраски слов», которая становится единственным носителем эстетической информации (с. 89).

Тынянов только намечает эстетику восприятия семасиологизации, когда говорит о «колебании» восприятия между учитывающимся первичным и вторичным значением слова. «Лексическая характеристика» «осознается только вне деятельности и состояния, для которых она характерна» (с. 89–90), то есть — в терминологии Ф 1 — в состоянии первичной деконстекстуализации, которое, правда, может наступать не только в стихотворной речи, но и в других формах экспрессивной, эмоционально окрашенной речи.

Поэтому Тынянов также требует (выходя за пределы Ф 1 самым решительным образом) синтагматической фиксации «колеблющихся признаков» и тем самым конструктивного обоснования «в плане литературы» (с. 90), где они действуют не сами по себе, а в оппозиции к внепоэтической, конвенциональной (экспрессивной, эмоциональной и др.) окраске и полисемии. В отличие от Ф 1 в Ф 2 поливалентность поэтической семантики не действует эстетически уже на первичном уровне, а проявляется лишь в сгущенном, конкретном синтагматическом контексте не только единства стиха, но и всего стихотворного произведения (с. 91–92). Поэтому конкретные «колеблющиеся признаки» (объекты соответствующего эстетического восприятия и рефлексии), реализуемые лишь в специфическом конструктивном контексте, не следует смешивать с конвенционализированными коннотациями или вторичными признаками лексических значений во внехудожественной речевой практике, которая функционирует исключительно в транзитивном плане.

В опыте феноменологического определения структуры слова, принадлежащем Густаву Шпету (Эстетические фрагменты, ч. II и III), принцип актуализации играет центральную роль. Тынянов был несомненно знаком с этой попыткой построения «феноменологической семиотики» (II, с. 10-); но сопоставление этого подхода и семантической теории Ф 2, к сожалению, не состоялось.

Это объясняется не в последнюю очередь тем, что Шпет (и другие представители формально-философской школы разных направлений) стремились философски уловить универсальные отношения между структурой слова-значения и (эйдетическим) предметом на трех уровнях логических форм («внутренние формы речи»), морфологических форм («внешние формы речи») и онтологических форм («чистые формы сущего и возможного вещного содержания» — II, с. 48-), в то время как семантика Ф 2 (как и уже семантика Ф 1) по-прежнему придерживается феноменалистской редукции. Для Тынянова старое различение узуального и окказионального значения слова (Проблема

стихотворного языка, с. 77-) имеет силу как следствие принципиального противопоставления слова в его изолированном значении (как лексической единицы) и в его контекстуальном значении в составе конкретного предложения (с. 78–79): «слово вне предложения не существует». Шпет в своем анализе структуры слова также исходит из этого противопоставления, которое он соединяет с фундаментальным определением «структурного характера» любых духовно-культурных образований:

«Структура есть конкретное строение, отдельные части которого могут меняться в "размере" и даже качестве, но ни одна часть из целого in potentia не может быть устранена без разрушения целого» (II, с. 11).

Структура может быть разложена далее на «новые замкнутые в себе структуры», «обратное сложение» которых дает прежнюю структуру в востановленном виде (с. 11–12). Из этого универсального определения структуры следует, что каждая ее часть сама является структурированной, однако в этой своей структурированности она конкретизируется в зависимости от положения в структуре более высокого порядка (с. 13). Конкретизация в случае структуры слова направлена на трансформацию «потенциальных данностей» в «актуальные» — процесс, который и составляет актуализацию. При вхождении в некоторый контекст потенциальные моменты слова (например, экспрессивная роль слова, «parergon», динамизируется в отношении «прямого значения слова» «ergon» — II, с. 22)[498].

Лишь в акте актуализации предмет «может быть реализован, наполнен содержанием, овеществлен» (там же, с. 39), в результате чего актуализируется его «значение-смысл». Из этого следует данное Шпетом определение поэтики как «грамматики поэтического языка и поэтической мысли» (с. 67), где «грамматика мысли» представляет автономную поэтическую логику, как она уже была определена Гумбольдтом («учение о внутренних формах поэтического выражения» — с. 65)[499].

---

[498] Согласно Шпету (Эстетические фрагменты, II, с. 27–28), значение никогда не может быть установлено изолированно. Шпет проводит феноменологическое различие между «номинативным значением» (lectón = dicibile транзитивного сообщения и именования) и «осмысливающим значением» (ennoia). Номинации парадигматизированы в «лексиконе» (с. 29–30), имя связано с именуемым не актом мысли, а является продуктом конвенционального установления, «автоматически-чувственной» связи (с. 32). Номинация означивает транзитивно, однако она не в состоянии интенционально означить то, «о чем идет речь», в его смысле.

[499] Принцип реализации и этимологизации Ф 1 совпадает с феноменологической редукцией к «внутренней форме», к актуализации «потенциальной силы слова» (Шпет, II, с. 68–69). Энгельгардт (Формальный метод в истории литературы, с. 76-) довольно поверхностно пытается соединить семантику Тынянова с семантикой Шпета. Как и Шпет, Энгельгардт рассматривает актуализацию или семасиологизацию не столько как продукт синтагматических закономерностей текста, сколько как выражение «смыслового единства» словесного ряда (с. 89–90). Тыняновский принцип доминанты претерпевает у Энгельгардта лингвофилософское переосмысление в телеологический принцип интенциональных актов в духе Гуссерля и Шпета. О школе Шпета см. также Губер А. Структура поэтического символа, с. 125–155 (противопоставление «слова-термина» и контекстного значения слова); Лысков И. Семасиология звуков речи, с. 33–35; Флоренский П. А. Строение слова, с. 344-; Лосев А. Ф. Философия имени; Винокур Г. О. Биография и культура (о понятии структуры у Шпета см. с. 24, о понятии контекста — с. 33–34); Гофман В. Рылеев-поэт (использует понятие «номинативной семантики» (с. 4-), преодолеваемой в «поэзии семантической игры»).

Интересны совпадения между тыняновским понятием «вторичных признаков», семасиологизируемых в ритмико-синтаксическом контексте, и виноградовским понятием лексемы, которое представляет вариацию основного значения слова в конкретном фразовом контексте (О задачах стилистики, с. 290-)[500].

При всем сходстве терминологии и методологической направленности существенное различие между поэтической семантикой Тынянова и Виноградова заключается в самом научном объекте, который для Тынянова находится в стихе как динамической системе, а для Виноградова — в стилистической структуре прозаической речи, рассматриваемой независимо от господствующей в каждом произведении конструктивной доминанты. Все же «принцип актуализации» или «оживления» (с. 211) у Виноградова полностью совпадает с тыняновской семасиологизацией, если вынести за скобки этого понятия позиционно-детерминирующие факторы.

Если развить виноградовский принцип актуализации, выйдя за его понятийные границы, то под «семантическими гнездами» можно понимать динамизацию семантических оттенков и их тесную ассоциацию (в смысле семантического сдвига Ф 1), связанную со специфической стилистической установкой, которая в значительной степени независима от композиции произведения и создает тем самым дополнительный различительный признак между стихом и прозой. Сюда относятся все рассмотренные в Ф 1 приемы этимологизации и вообще «перемещения слов в пределах близких семантических рядов» (с. 225), в результате чего основное значение слов приобретает новую «свежесть» и «ощутимость».

Понятие словесного ряда заменяет у Виноградова в прозе тыняновское понятие синтагматического контекста («стиховой ряд»): лишь в прозаической синтагматике может быть реализовано пересечение и взаимное остранение отдельных символических рядов с соответствующим образом расходящейся эмоционально-стилистической окраской. Модель стиля у Виноградова основана на теории ассоциации, ориентированной парадигматически-аналитически, в то время как тыняновский принцип сукцессивной ассоциативности семантических единиц в стихе исходит из предпосылки целостности, верифицируемой при оценке доминанты. Эта предпосылка освобождает Тынянова от анализа «апперцептивного фона» (О задачах стилистики ..., с. 231), который выполняет у Виноградова конструктивную функцию (за пределами структуры произведения).

Иерархическое расположение языковых феноменов (Виноградов. Анна Ахматова..., Заключение, с. 136-) Виноградов выводит не из конструктивной доминанты, а из языкового сознания и коммуникативной перспективы автора и его интенций, эволюция которых зависит от господствующих в данный момент синхронных систем[501].

---

[500] Виноградов, как и Тынянов, говорит о затемняющей «семантическое ядро» функции смысловых «оттенков», которые он отличает от «эмоциональной окраски» лексического значения слова. Однако, в противоположность Виноградову, Тынянов упускает из вида «стилистическую установку» семасиологизации или актуализации, ее ориентированность на внехудожественный стилевой пласт обиходной речи. Понятие «эмоциональности» у Виноградова коммуникативно обусловлено, т. е. оно характеризует специфическую речь и ее позицию (Виноградов. О задачах стилистики, с. 290–291).

[501] Виноградовский анализ символики А. Ахматовой (О символике А. Ахматовой, с. 91-) гораздо более тесно связан с формалистскими подходами к теории стиха, чем с тематическим пониманием символа у Жирмунского (ср. критику Виноградова Жирмунским: Вопросы теории литературы, с. 54, а также: Виноградов. О задачах стилистики,

с. 203). Виноградов в своем определении символа примыкает к семантике А. Сеше (Sechehaye A. La stylistique et la linguistique théoretique. Paris, 1908), используя, однако, и некоторые моменты акмеистического истолкования поэтического символа: акмеисты сознательно сводили свою символику к ограниченному набору литературно «нагруженных» и «шаблонных» символов и метафор, которые получают совершенно свежее, экспрессивное значение благодаря неожиданному включению в новый контекст. Согласно Виноградову, лингвистический анализ символов исследует символы на предмет «развития и группировки в гнезда с семантической и эвфонической точки зрения» (О символике А. Ахматовой, с. 91). Подобные «гнезда» концентрируют — прежде всего у Ахматовой — крайне ограниченное число символов и метафор, «ореолы» которых в обиходном языке стерлись и автоматизировались. Еще до Тынянова с его пионерской семантикой стиха Виноградов указал на эстетическую функцию семантического усиления или семасиологизации через смежные ассоциации, которая должна была заменить слишком общее понятие (семантического) дифференциального свойства: символы, вращающиеся вокруг «центров семантической сферы», окрашивают друг друга, освещают друг друга и обретают благодаря этому новый «эмоциональный вес». Материалом акмеистической игры с «эмоциональными ореолами» являются стилевые шаблоны классической русской лирики, прежде всего пушкинской традиции. В центре «словесных ассоциаций» находится «внутренняя речь» «призмы сознания» лирического героя, «языковое сознание» которого и должно быть реконструировано (с. 136). С этим также связана реконструкция «апперцептивного фона» и коммуникативной интенции лирической речи, в результате чего определяется синхронная значимость индивидуального языкового сознания. Подобный «сравнительный имманентный анализ», ориентированный на «динамику индивидуального стиля», образует подготовительную ступень диахронического анализа функций и процесса восприятия (О задачах стилистики, с. 289). Виноградовское понятие «лексемы» объединяет периферийные нюансы значения и эмоциональные оттенки лексической единицы; совокупность «лексем» создает индивидуальный стиль и его поэтичность. Таким образом, в лексеме всегда — в духе Тынянова — происходит «динамизация дополнительных значений». Ларин в работе «О разновидностях художественной речи» (1922) также определяет эстетическое значение слова как «потенцию» соответствующего контекста, который и образует «обертоны» эстетического объекта поэтического языка. «Семасиологизация» для Ларина — всегда «остранение» некоторой языковой нормы (с. 66) через контекстно-обусловленное реальное значение слова, концептуальные колебания значений и «эстетические модификации».

Томашевский (Теория литературы, с. 29-) пытается согласовать поэтическую семантику Ф 2 с традиционными понятиями тропики, метафорики, аллегории и перифразы. Так же как Брик и Тынянов, Томашевский понимает под «фразой» единое сочетание слов («словесный ряд»), настолько сильное, что удаление одного слова не приводит к потере общего смысла фразы (с. 29). В тропах происходит нарушение основного значения слов, потому что в них «вторичные признаки» выделены, т. е. семасиологизированы. Основными формами тропов являются, по Томашевскому, метафора и метонимия: в метафоре предмет, обозначаемый прямым значением слова, не имеет (прагматической) связи с переносным значением, однако в некоторых областях оно может быть перенесено на то, что выражается тропом, т. е. обозначаемый прямым значением предмет обладает некоторым «косвенным сходством» с предметом в переносном значении (с. 30). Существенно указание Томашевского на обязательный характер ассоциаций, вызываемых метафорами: субъективные ассоциации появляются только тогда, когда метафора воспринимается изолированно, вне синтагматического контекста (с. 31). Однако именно в этом аспекте изоляции Ф 1 анализировал метафору как «смысловой сдвиг». В качестве приемов остранения метафоры (в смысле Ф 1) Томашевский называет реализацию метафоры, т. е. ее возвращение к первичному, изначальному значению в контексте, в котором следовало бы ожидать вторичного значения, а также замену метафоры сино-

Синтагматические условия семасиологизации зависят в теории стиха Тынянова от 1) позиции семасиологизируемой единицы в стиховом ряду, 2) от «выделения» ритмом и 3) от конструктивной функции рифмы.

Выделение слова в стиховом ряду, который развивается как ритмико-синтагматическое единство между двумя перформативно или графически фиксированными «разделами», порождает конструктивную доминантность этого выделенного слова по отношению к другим, находящимся в «нейтральных» позициях и потому «подчиняемых» конструктивно доминирующим словом также и в семантическом плане: «подчинение», которое немыслимо в «прозаическом восприятии» стиха и должно также учитываться в качестве контрастного фона. Такие выделенные позиции в стихе — конец стиха (подчеркнутый рифмой!), начало стиха, цезуры и т. д. В связи с этим и поэтический перенос может быть определен как обнажающее остранение «позиционной семантики» (конкретно — рифмующегося слова), при этом перенос может, в свою очередь, остраняться «семантической слабостью» рифмующегося слова либо его синтаксически «служебной» функцией или автоматизированным характером (с. 99). «Разрыв интонационной линии» ритмом стиха вызывает окказиональную дифференциацию семантики динамизируемого слова, которое из-за этого остраняется в соотношении со своим значением в прозаическом (эквивалентном) контексте (в отличие от своих «прозаических двойников» — с. 100) и вызывает деавтоматизацию про-

---

нимичным выражением, соответствующим ее основному значению (с. 33), — например, замена понятия «любовь» «пламенем», причем «пламя» сводится к его основному материальному значению и заменяется «костром». Существенно и указание Томашевского на синхронную относительность метафорических эффектов (с. 33). Понятие перифразы у Томашевского не такое широкое, как у Шкловского, и сводится к изменению *основного значения* с помощью синонимического замещения (с. 41), а оксюморон понимается как крайний случай сочетания слов с прямым и переносным значением (с. 36–37). В отличие от метафоры, представляющей слово только в его переносном значении, в сравнении слова соединяются в своем прямом значении (с. 37).

Таким образом, Томашевский определяет метафору — независимо от ее конструктивной позиции в контексте — как функцию эволюционного остранения лексических значений. Понятие контекста у Томашевского точно соответствует понятию контекста у Виноградова, но еще более ясно, чем у него, включено в понятие остраняющего фона (Фон 2) (с. 38). В отличие от структуры метафоры у метонимии (с. 39) между прямым и переносным значением существует определенная «вещная» (т. е. логически-эмпирическая) зависимость. Независимо от метафоры и метонимии Томашевский развивает «поэтический синтаксис» (с. 42-), в котором, однако, отсутствует методическое отношение между семантикой отдельных слов и их синтагматической функцией. Причина этого заключается в том, что Томашевский продолжает придерживаться дихотомии «форма — содержание», т. е. разделения словесных функций на «экспрессивную» (транзитивную) и «орнаментальную» (интранзитивную). Ср. критику этой концепции Б. А. Лариным: О лирике, как разновидности художественной речи, с. 45, 49-.

«Поэзия А. Блока» Жирмунского представляет собой интересный вклад в формалистскую теорию метафоры и теорию семантики Ф 2. Жирмунский определяет метафору совершенно в духе концепции отклонения Ф 1 (с. 43) и признает ее «стилистической доминантой» лирики А. Блока. Понятие «актуализации метафоры» у Жирмунского полностью соответствует понятию реализации и метаморфозы Ф 1 (с. 52–53).

заических синтаксических шаблонов, а также в самом общем виде влияет на установку читателя[502].

Семасиологизация через ритмическое «выделение слов» (с. 108) основана на сходном несоответствии прозаического синтаксического акцента и его сдвига в ритмической последовательности, в рамках расположения колонов. И в данном случае действует правило, согласно которому слова, занимающие слабую семантическую позицию или автоматизированные в практической коммуникации («бессодержательные слова»), неожиданно становятся «осознаваемыми» в ритмически отмеченных позициях (с. 119) и благодаря уделенному им вниманию приобретают за счет окружающего контекста дополнительную ценность, а тем самым и способность к новым смысловым связям. Однако, если отвлечься от подобных «особых случаев», «слово в стихе ... вообще динамизировано» (с. 113), поскольку выдвинутые «вторичные признаки» гораздо свободнее, легче и разнообразнее сочетаются со смежными (вторичными) признаками, чем первичные значения тех же слов в прозаическом контексте: «теснота» стихового ряда создает своего рода «среду», в которой доминантными оказываются те правила «сгущения» и «сдвига», которые в рамках Ф 1 определяются как характерные для всех «первичных процессов» (в духе Фрейда). Та же «сила связи» (благодаря «тесноте» стиха) может обнажить и ассоциативно активировать смысловые связи и там, где в прозаической речи они остаются скрытыми и проявляются только в специфическом («эмоциональном») контексте. Конструктивно провоцируемые в стихе «ассоциации по смежности» семантических единиц, которые в практическом контексте остаются не связанными, представляются с прагматической точки зрения связями «мнимыми», лишенными какого бы то ни было «предметного соответствия», прежде всего тогда, когда основное значение («лексическое ядро», денотативная детерминанта) полностью вытесняется из коннотативных ассоциаций (с. 122–123)[503].

Рифма как семасиологизирующий фактор играет в теории стиха Тынянова лишь периферийную роль. Как Брик и уже ранние формалисты Тынянов критикует символистское (нормативное) понятие «инструментовки», но кроме того расширяет «звуковые повторы» Брика до синтагматических «фонических элементов», которые в рамках ритмического движения могут получать семанти-

[502] Особо обращают на себя внимание эксперименты кубофутуристов со «значимостью разделов» на всех уровнях синтагматики (Тынянов. Проблема стихотворного языка, с. 103)—так прежде всего у Маяковского, который часто использует одно-единственное «и» в качестве звука = слова = стихотворной строки.

[503] В символизме, но также и в футуризме «колеблющиеся признаки» поднимаются до уровня стилистических доминант, более того, в некоторых символистских стихотворениях уровень «основных значений» полностью отсутствовал, сохраняясь только в сознании реципиента как эквивалент или парадигматический набор (Тынянов. Проблема стихотворного языка, с. 124): «Вся сила здесь в устойчивости ритмо-синтаксической схемы и семантической неустойчивости ее восполнения» (с. 124). Поэтическая «беспредметность» оказывается с этой точки зрения не чем иным, как имманентной «ориентацией на соседнее слово», на последовательность стихотворной строки (с. 125).

чески детерминирующую функцию (с. 146): таким образом парадигматический принцип повтора Ф 1 оказывается соотнесенным с метрической последовательностью, порядком стихотворной строки, количественными и качественными характеристиками повторяемых семантических элементов (там же). Это ощущается прежде всего тогда, когда соединяемые рифмой слова в своих «прозаических», первичных семантических свойствах оказываются контрастными (как в случае канонизированной в футуризме каламбурной рифмы) и объединяются только конструктивным «давлением системы» созвучия (с. 157-)[504].

5. Теория декламации Бернштейна

Формалистские теоретики стиха постоянно указывали на то, что поэтический текст — в особенности лирический — допускает множество возможностей интерпретации в ходе произнесения или декламации, которые не могут быть графически или иным путм зафиксированы в структуре произведения. Это указание на поливалентность материализации текста в процессе произнесения послужило уже Брику (Ритм и синтаксис, с. 167–168) для различения метрической структуры, заданной абстрактно или концептуально, и ритмического порядка, актуализируемого лишь в звуковой реализации (декламации): ритмически организованной может быть лишь стихотворная речь, но не результат этой речи — напечатанное стихотворение (Брик, с. 165)[505].

Исходной точкой автономной теории декламации стала критика переноса критериев акустической фонетики на эстетическую структуру текста и тем самым общий вопрос, зафиксированы ли в тексте все те «элементы звучания», *которые должны содержаться в его звуковом исполнении (ср. Эйхенбаум. О камерной декламации, с. 227-).*

---

[504] Существенное отличие от теории рифмы Ф 1 состоит в том, что Тынянов исходит уже не из крайнего случая простого обнажения первичного лексического значения под давлением рифмы, а из целенаправленной, систематической дифференциации лексических значений с путем активизации вторичных признаков в рифме. Рифма осуществляет «ритмическое сравнение» (Тынянов. Проблема стихотворного языка, с. 167), которое вызывает либо регрессивную деформацию первичных признаков первого члена вторичными признаками второго члена, либо наоборот, прогрессивную деформацию (с. 162–163). Одновременно с Тыняновым Жирмунский в своей работе «Рифма, ее история и теория» (Пг., 1923) исследует процесс деканонизации «точных рифм» и перехода к «неточным», ассонансным рифмам («Рифма и смысл», с. 79–100). Остранение рифмы проявляется там, где пародийно обнажаются типичные для какой-либо эпохи рифмовки («младость — радость» и т. д.) или где «суффиксальные рифмы» демотивируются на фоне полноценных «семантических рифм» (с. 83–84). Дополнительно о процессе деканонизации точной рифмы ср. Жирмунский. Поэзия А. Блока, с. 96-; Брик. Звуковые повторы, с. 25-.

[505] Эйхенбаум (Мелодика стиха, с. 16) и Томашевский (Теория литературы, с. 71-) придерживаются того же мнения об амбивалентности и абстрактности структуры стиха в отношении разнообразия его интерпретаций. Ср. также Жирмунский. Введение в метрику, с. 170- и Ларин Б. А. О лирике, как разновидности художественной речи, с. 42, 59–60.

Первым и единственным теоретиком стиха, близким формализму, который расширил постановку этого вопроса (другие формалисты ограничивали его определением ритма), выйдя на принципиальное различение поэтического текста как структуры и его звукового исполнения как эстетического объекта, располагающего сигналами, в структуре текста «материально» не зафиксированными, был С. И. Бернштейн (Бернштейн. Стихи и декламация, с. 7-, особенно с. 40).

Согласно Бернштейну, для стихотворения как системы «материальное звучание» и его представление во время создания или восприятия играет второстепенную роль (в противоположность взгляду Щербы в «Опыте лингвистического толкования стихотворения ...» — Русская речь, 1923, 1, ср. также «Иллюзию сказа» Эйхенбаума и его теорию «устности»): графемы настолько автоматизированы и абстрагированы в восприятии, что воспринимаются и могут использоваться как система и без действительных или воображаемых представлений звучания[506].

В противоположность «зыбкости» структуры текста, декламация всегда представляет собой окончательное решение в пользу одной из возможностей интер-

---

[506] Это касается прежде всего визуально ориентированного типа поэтов (Бернштейн. Стихи и декламация, с. 12) и стихотворения как структуры, которая доступна восприятию и без фонетической материализации. В этом случае интерпретатор имеет дело с системой фонем, а не с их звуковыми «оттенками», которые даны только в звуковом воспроизведении (с. 22). Здесь Бернштейн затрагивает тыняновское понятие «вторичных признаков значения», которые становятся уловимыми только в ритмико-синтаксической актуализации, однако абстрагированы Тыняновым и Эйхенбаумом на базе структуры. Согласно Бернштейну, фонемная структура относится к области психических и функциональных образований абстрактного характера (с. 22), «изменчивость» которых допускает вариативность «оттенков» (= «образования материальные») в декламации.
Как считает Бернштейн (там же, с. 35), различные — часто противоположные — возможности интерпретации (например, поэтического переноса) невозможно вывести из одного только графического текста. Другие работы Бернштейна по этой теме: О методологическом значении фонетического изучения рифм: К вопросу о пушкинской орфоэпии, с. 329–354 (об изменении рифмы в декламации, с. 343-, о доминантности эвфонической структуры по отношению к семантической, с. 348-). Продолжая доклад Эйхенбаума о мелодике в 1918 г. и последующую дискуссию по мелодике, Бернштейн написал работу «Звучащая художественная речь и ее изучение», с. 41–54; Он же. Опыт анализа «словесной инструментовки» с. 156–192 (здесь Бернштейн, опираясь на анализ стихотворения Тютчева «Сумерки», различает два подхода к анализу инструментовки: лингвистический и эстетический, ориентирующийся на принцип «художественного единства»); Он же. Голоса поэтов. — Вопросы поэтики, т. 12; ср. также сборник: Маяковский для голоса. Берлин, 1923.
Ср. также Бернштейн С. И. Голос Блока (написано в 1921–22 г., Тынянову эта неопубликованная работа была известна по контактам с Бернштейном в ГИИИ — ср. Тынянов 1977, с. 504, прим. 4); некролог Бернштейну, написанный Ю. Левиным — Труды, 6, с. 515–520, с. 521–545: Бернштейн С. И. Художественная структура стихотворения Блока «Пляски осенние» (критика теории мелодики Эйхенбаума). О понятии знака и структуры у Бернштейна см. Эстетические предпосылки теории декламации, с. 345. Ср. также в связи с этим единственную близкую формализму работу ученика Тынянова А. Федорова по теории перевода: «Проблема стихотворного перевода» (Поэтика 2 (1927), с. 104–118): согласно заявленной в ней точке зрения, любой перевод представляет собой систему нарушения контекста оригинала, остранение элементов в новом контексте (с. 105–106).

претации, т. е. иерархизацию и подчинение тех факторов, которые не действуют в ней как доминантные. Восприятие структуры стихотворения вне его звучания, напротив, позволяет иметь дело одновременно с различными возможностями интерпретации как со статической оппозицией (Стихи и декламация, с. 34).

Фонемы как таковые существуют в представлении и как элементы системы языка функционально; искусство стиха, соответственно, представляет собой «искусство внематериальное», а декламация — «искусство материальное» (с. 39): декламация реализует на основе структуры стиха эстетический объект в плане как порождения, так и восприятия как результат предшествующей оценки и деформации ее материала (структуры стиха) декламатором и его специфической «призмой восприятия» (с. 40).

В этом смысле Бернштейн развивает — по крайней мере намечает, — опираясь на теорию декламации, новую ориентацию литературоведческого и искусствоведческого анализа «эстетического объекта», который в противоположность понятию структуры или конструкции (как конструкта Ф 1) представляет собой как систему иерархических факторов, так и предмет оценочной Установки 2 творящего автора и воспринимающего читателя, реципиента.

В «Эстетических предпосылках теории декламации» Бернштейн (следуя Б. Христиансену и философии искусства Фолькельта) представляет «эстетический объект» как содержание, которое «дано посредством внешнего знака — художественного произведения — и на основании этого знака воссоздается в восприятии» (с. 342); это содержание опирается на структуру, характерную для материально данных знаков. Тем самым и предшествующий формалистский анализ структурных факторов и их системы оказывается противостоящим вновь постулированному анализу эстетического объекта (восприятия и оценки), который только и обладает признаком целостности (с. 344), не поддающейся парадигматизации *в статических элементах* («*кирпичиках*», *приемах и т. д.*), *а представляющей собой результат взаимодействия* факторов, конструктивные *функции которых соотносятся* с теми «точками зрения» (с. 344), которые (имманентно) допускает или требует соответствующий предмет (ср. в связи с этим Christiansen. Philosophie der Kunst, S. 90-). Динамический принцип целостности, уже Тыняновым противопоставленный статическому монтажу приемов Ф 1, согласно Бернштейну не только конституируется установкой (или «точкой зрения») автора/реципиента, но и реализуется в объекте как конструктивный фактор[507].

Материал обладает в искусстве структурным характером, а не просто материально-вещественным в качестве пассивного объекта обработки с помощью структурных приемов (с. 355). Тем не менее и Бернштейн продолжает утверждать — совершенно в духе формалистского имманентизма, — что композиция доминирует над материалом (т. е. «неизбежным субстратом»), как и над организацией «эмоциональных элементов» (с. 360).

Выработанный Тыняновым принцип сукцессивности стихотворного языка действует, согласно Бернштейну, только в рамках реальной длительности декламационного выступления (= эстетического объекта), точно так же как и динамика формы может выступать как доминирующий, подчиняющий фактор

[507] Ср. в связи с этим Mukařovský J. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty (резюмирующее изложение: Günther H. Struktur als Prozeß, S. 42, 49, 74–75).

не в структуре (артефакте), а лишь в декламации (с. 365); то же касается и темпа, соотнесенности с реальным временем, силы, высоты, тембра, артикуляции, слогообразования, как и любого членения вообще.

Поэтому композиция факторов структуры обретает свою ценность в «непосредственном эстетическом восприятии» эстетического объекта, в котором «композиционная схема» текста выступает в ее конкретном изображении как «форма композиции» (с. 371), способная меняться в зависимости от интерпретации. Проблему ограничения возможностей интерпретации и тем самым «форм композиции» эстетического объекта структурными факторами на уровне текста Бернштейн (как, впрочем, и Кристиансен) оставляет открытой. Это, однако, ни в коей мере не умаляет значения попытки Бернштейна углубить довольно поверхностное формалистское понятие структуры (в том числе и Ф 2).

Подобно Шпету (Эстетические фрагменты, II, с. 11–12), Бернштейн определяет структуру как «совокупность требуемых предметом точек зрения» — членение, которое не разрывает объект на «разрозненные части», а выделяет «аспекты» (ср. Гуссерль!). учитывающие его «целостность». Понятие «эстетического объекта» (с. 342) дословно совпадает с эстетической дефиницией у Б. Кристиансена — «объект эстетического восприятия и эстетической оценки» (там же), при этом «синтезирование содержания ... обусловлено его структурой».

Кристиансен определяет эстетический объект с помощью структуры через ясное обращение к нормативной, опирающейся на онтологию эстетике, которую он как раз и намеревается преодолеть в своей «Философии искусства». Для любого вида формализма характерна попытка (прежде всего Ф 1 и отчасти Ф 2) простого отождествления артефакта («произведения искусства» в смысле Кристиансена) и «эстетического объекта». Для методологической эволюции от Ф 1 к Ф 2 характерна нарастающая дифференциация обоих аспектов и тем самым также все более активное включение соучастия оценочной Установки 2 автора/реципиента и (в терминологии философии искусства) «эстетического сознания» в реконструкцию «эстетического объекта».

Тем не менее формалисты не были согласны и с дефиницией этого «эстетического объекта» в духе Фолькельта (Volkelt. System der Ästhetik. Der Stil, I, S. 5-) и его интерпретацией, например, Энгельгардтом (А. Н. Веселовский. Пг., 1924, с. 47-), поскольку у них, в отличие от представителей философии искусства, не было метафизического «прикрытия» для онтологического отношения «структуры» и «оцениваемого объекта синтетического восприятия».

Со всей четкостью эта проблематика разъясняется Фолькельтом в разграничении эстетического и чувственного восприятия «внешних вещей»:

«Внешняя вещь как таковая никогда не является эстетическим предметом. Транссубъективное в любом случае с эстетической точки зрения равно нулю ... То, что представляется нам прекрасным в природе и искусстве ... возникает в этой своей красоте только на почве сознания» (System der Ästhetik, I, S. 5–6).

Эту инстанцию сознания формалисты пытались реконструировать в рамках всеобъемлющей модели эстетических процессов Ф 3 вне метафизических оснований, исходя из синхронной системы восприятия, чтобы утвердить «эстетический объект» как «продукт воссоздающего синтеза» (Christiansen, S. 41–42)

в качестве подлинного «научного объекта» литературоведческого анализа, не обесценивая при этом знания, полученные в Ф 1/2 на основании редукции к структурному конструкту.

V. Формалистская теория кино

1. Первая методологическая фаза: теория Монтажа 1

Исходной точкой формалистской теории кино был вопрос об отношениях литературы и кино, при этом проблема «экранизации» литературных произведений («материала») могла служить позитивным импульсом и экспериментальной базой для сравнения двух форм искусства: кинематографическая структура как наиболее близкий литературе род в системе форм искусства играла для поэтологической модели Ф 2 ту же роль, что и абстрактная живопись (или изобразительное искусство вообще) для редукционистской модели Ф 1[508].

Уже в Ф 1 формалисты в своей критике понятия содержания ясно показали, что не может быть адекватного «перевода» различного тематического «материала» (или единиц) на различные формы искусства или средства выражения без фундаментальной трансформации функций вплоть до мельчайших семантических единиц и контекстов. Это касается отношений между поэзией и живописью в той же мере, как и между поэзией и музыкой и другими разнородными по средствам выражения формами искусства.

Во всех этих случаях начиная с Ф 1 признавался принцип принципиальной автономии всех средств выражения в отношениях друг к другу, равно как и в отношении всех внеэстетических контекстов. В рамках этой «медиальной автономии», принципиально исключающей «передвижение» тематически идентичных единиц из медиальной сферы одного средства выражения в другую, действует еще и «жанровая автономия», также запрещающая аналогичное «передвижение» между жанрами одной формы искусства (проза — лирика, новелла — роман, бессюжетный монтаж — сюжетная новелла и т. д.)[509].

В многочисленных критических статьях о кино основным выразителем наиболее ранней фазы формалистской теории кино выступил Шкловский, поставивший сравнение форм искусства во главу угла теории кино, теории, которая в то время и в интернациональном масштабе существовала только в зачаточном

---

[508] Постановка проблемы «экранизации» давала методологические преимущества, сравнимые с рассмотрением проблемы «декламации», поскольку в обоих случаях исследуется перенос конструктивных факторов со структуры текста на эстетический объект исполнения/восприятия. Эта методологическая связь между семантикой кино и стиха (фазы Ф 2) до сих пор не получила подобающего признания. О медиальной дефиниции кино ср. Казанский. Природа кино.

[509] Формалистские теоретики кино первоначально обращали свое внимание на кино главным образом с целью иллюстрации своей теории сюжета, прежде всего — чтобы дать наглядное представление о сюжетном каркасе.

состоянии и развитие которой — более очевидно, чем в других областях искусствознания, — было связано с технической и методической эволюцией кино как художественного средства.

Точка зрения формалистов заключалась в том, что единственное остающееся, так сказать, «неповрежденным» при «передвижении» от литературной основы к кинореализации — это сюжет в самом широком смысле, который, правда, претерпевает в контексте кино специфическую «адаптацию» и функциональное преобразование (новую мотивировку) в соответствии со спецификой нового художественного средства. В методологическом плане раннеформалистская теория кино была, так сказать, «служанкой» теории литературного сюжета. С точки зрения формалистов переносу в контекст кино никак не поддается все то, что непосредственно связано с языковыми приемами, а кроме того — с вырастающей из них (но и перспективно ими обусловленной) сложной системой мотивировок.

Шкловский определяет кино в отношении литературы как художественное средство, kat' exochen демотивированное и остраненное, в котором сюжет как таковой может восприниматься в обнаженном виде и быть выделенным быстрой сменой мотивов (монтаж) (Шкловский. Литература и кинематограф, с. 32-).

Подобная дефиниция кино обладает всеми чертами имманентного методу принципа остранения Ф 1, поскольку она 1) выведена из оппозиции художественных средств (литература/кино) и 2) канонизирована в самом кино как художественном средстве в качестве демотивировки.

В противоположность более поздней (Ф 2) дефиниции кино как автономной семиотической системы, находящейся в методической (и конструктивной) аналогии к сравнимым системам (например, системе стиха), дефиниция кино в *Ф 1* является не более чем суммой факторов, отличающих кино от литературы (*либо, соответственно, литературу от кино*). Однако не следует недооценивать решающую взаимосвязь между этим редуцированным научным объектом теории кино Ф 1 и столь же редуцированным техническим состоянием раннего немого кино с его объективно сильно ограниченными выразительными возможностями[510].

Правда, следует также учитывать и то, что раннеформалистская теория сюжета очень подходит именно для этих редуцированных технических условий немого кино, более того, именно в этих условиях она могла быть продемон-

---

[510] В этой редуцированности самого художественного средства следует искать основы многих из тех первично (комически) остраняющих эффектов, которые формалисты постулировали в качестве конституирующих для кино, но которые в действительности были обусловлены техническими недостатками раннего киноискусства. Это касается прежде всего неподвижной камеры и беззвучности раннего кино. Технически обусловленная редукция представлялась формалистам имманентным художественному средству остранением! Однако формалисты методически развивались вместе с дальнейшим развитием техники кино, так что из конститутивных технических средств возникали конструктивные приемы. Ср. Шкловский. Кинематограф как искусство (о «сюжетности» кино вообще).

стрирована гораздо более ясно, чем на материале полностью мотивированного психологически и идеологически реалистического романа[511].

Не только языковые приемы как таковые не поддаются воспроизведению в (немом) кино, но и главным образом опирающиеся на них приемы остраненного описания и перспективного остранения (Шкловский. О законах кино, с. 253-) — представление, которое также вскорости должно было быть опровергнуто технической и художественной эволюцией кино, прежде всего совершенствованием операторской работы, которая все больше отдалялась от застывшей камеры «детства кино», получая возможность занимать разные перспективные позиции (перспектива героя, перспектива повествователя).

Данное Шкловским определение остраненного описания как нового установления отношений между словом и предметом (О законах кино, с. 246) действительно запрещает «перенос в кадр», если принять во внимание неподвижную камеру раннего немого кино. Она давала возможность только выбора кадра и объекта, а также динамической смены позиций, которые также были статичными по своей природе. Статический или структурно автономный характер монтажных единиц («мотивов») является, соответственно, также следствием технических условий, побудивших Шкловского дать определение кино, которое — совершенно в духе ранней теории сюжета — представляет собой не что иное, как монтаж самостоятельных, готовых мотивов, зафиксированных так же пассивно, как не прошедшие структурную обработку материалы, включаемые в прозаический сюжет:

«Кино имеет дело с изобретением, с неизменным (говоря условно) предметом; писатель почти всегда имеет дело с изменяемым» (Шкловский. О законах кино, с. 246).

Единственная трансформация, доступная кино, чтобы превратить вводимый Материал 1 в Материал 2, заключается в монтаже и сюжетных приемах (с. 246); что отсутствует, так это «первичный сдвиг», благодаря которому язык в литературном произведении становится эстетическим фактом («отсутствие первичного сдвига в фильме» — Шкловский. Их настоящее, с. 7–8), а его номинативная функция остраняется. Шкловский в связи с этим заходит так далеко, что отождествляет сущность поэтического слова с «иносказанием». Статичность положения камеры не позволяет кино — по мнению Шкловского — передавать «литературную иронию», т. е. модальность (и «мерцание») перспектив, поскольку в кино отсутствует ассоциативный фон, а вместе с ним и точка соотнесения для специфического остранения установки (Шкловский. Их настоящее, с. 15): полисемия поэтического слова, его «иероглифический» характер

---

511 Это представление следует рассматривать в связи с литературно-критической позицией формалистов в дискуссии 20-х гг. о жанрах. Эйхенбаум (Лесков и современная проза. — Литература, с. 224) утверждает, что кино вернет искусство рассказчика в его изначальную сферу — сферу языка. По этой же причине, считает он (Литература и кино. — Литература, с. 299-) «ренессанс приключенческого романа» происходит в кино, а не в прозе. Влияние кино на прозу 20-х гг. проявляется, по мнению Шкловского (Литература и кинематограф, с. 32 и 59–60), в тенденции к монтажу и демотивировке повествовательной последовательности, депсихологизации и темпе смены сцен. Сила остраняющих эффектов в кино заключается в том, что мотивы в кино демонстрируются тут же, в то время как в литературе они постоянно должны быть репрезентированы с помощью сложной системы намеков.

позволяет включить обозначаемый предмет в контекст широкого «фона восприятия», которого в кино (из-за его слишком короткой истории) пока нет. Именно это требование углубления и усложнения ассоциативного фона, а тем самым и системы установок со стороны воспринимающего было реализовано в ходе дальнейшего развития кино (прежде всего благодаря Эйзенштейну в России) и формалистской теории (теории Монтажа 2).

«Кинематография пока лишена по большей части той формы, той условности и обусловленности восприятия, которое имеет литературное слово. Добиваться "установки" —это будущность кино» (Шкловский. Их настоящее, с. 16).

Шкловский констатирует присутствие в кино тех же сюжетных типов — тип параллелизма и тип «загадки», — что и в повествовательной прозе (с. 43), правда, с той разницей, что в кино техника монтажа носит конституирующий характер и материально максимально обнажена, поэтому приемы «сюжетной перестановки» и «временного сдвига» реализуются в кино благодаря возможности «перемонтирования» гораздо легче и с большим эффектом: эстетическая функция и тем самым остраняющие эффекты смещенного или перевернутого показа мотивов загадки и разгадки образуют в кино в качестве наплывов с изображением предшествующих или будущих событий фоновую функцию для остраняемой сюжетной нормы или непосредственно доступны для конструктивной предварительной информации.

Кино не нуждается в «бытовой, психологической мотивировке», а потому и в гомогенном перспективном соединении мотивов потому, что в нем «все показывается, а не рассказывается» (с. 50); присутствие фактической стороны на экране делает излишним вопрос об (иллюзионной) модальности представления (ср. Шкловский. Их настоящее, с. 23-; Эйхенбаум. Литература, с. 201–202).

Именно технические преимущества кинематографа оказали влияние на сюжетную прозу того времени — прежде всего в том, что касается сокращения мотивов в их стремительной смене (ср. склонные к манере киномонтажа произведения Бабеля, *Вс. Иванова, Леонова, Шкловского и др.). В то же время и все приемы «затруднения»* восприятия также конститутивно использовались в чисто сюжетном кино (прежде всего в приключенческих и детективных фильмах)[512].

Раннее определение монтажа у Шкловского объединяет столь различные аспекты, как монтаж — технический прием кино, контрастный монтаж автономных единиц-мотивов (Монтаж 1) и монтаж в широком смысле как синоним композиции или сюжета всего фильма. Однако киномонтаж как остраняющий прием мог использоваться только после того, как в сознании («установке») публики и создателей кино конститутивно-конструктивный прием монтажа сюжетного приключенческого фильма устоялся в качестве фона восприятия, на котором мог контрастно выделяться (пропагандируемый в первую очередь Дзигой Вертовым) хроникальный монтаж фактов. Так же как и в теории прозы, в

---

[512] Это касается в первую очередь невероятно успешных приключенческих фильмов американского режиссера Гриффита; сильно шаблонизированные сюжетные схемы этих фильмов представлялись формалистам чистым остранением сюжета. Ср. об этом Пиотровский. К теории кино-жанров, с. 164-; Шкловский. О законах кино, с. 247. Все же «американский монтаж» Гриффита и др. служит транзитивной фабульной цели, в то время как монтаж русского киноавангарда—конструктивен и самоценен (Шкловский. Их настоящее, с. 82).

кинематографе следует различать сюжетные, остраняющие сюжет и бессюжетные жанры.

Литературно-критическая позиция Шкловского, Эйхенбаума, Брика и близких ЛЕФу формалистов вызвала в первой фазе формалистской теории кино явное предпочтение «кинематографа факта», в котором «выделены» сами автономные мотивы, порождающие благодаря простому «сдвигу» первичные и вторичные эффекты остранения (Шкловский. О законах кино, с. 251: «выделение отдельных моментов игры созданием ощущения ожидания»). Шкловский справедливо называет эту фазу «эпохой монтажного кино», в котором доминировало «выделение деталей на первом плане» и их комбинация должна была заменить образный язык литературы. Если отвлечься от далеко идущих эстетических и методологических следствий «литературы (кинематографии) факта», которые будут подробно обсуждены при рассмотрении Ф 3, хроникальный монтаж Дзиги Вертова или Эсфири Шуб — именно тот первичный тип монтажа (Монтаж 1), который был характерен для соответствующей Ф 1 формалистской теории кино[513].

Позаимствованная Эйзенштейном из драматургии Мейерхольда теория «монтажа аттракционов» (ЛЕФ, 1923, № 3, с. 70–72) по своему подходу еще принадлежит к области Монтажа 1, в котором доминирует автономный, самоценный как в структурном, так и в рецептивном плане характер монтируемых пассажей («аттракционов»), направленных на достижение первичных эффектов ошеломления[514].

Согласно ранней программе Эйзенштейна в единую линию выстраиваются не изолированные действия, а реакции, эффекты остранения, установка которых сопряжена с некоторым центральным «тематическим эффектом». С помощью этой телеологической иерархизации монтажа Эйзенштейн обрисовывает — еще до развития семантики кино в Ф 2 (Монтаж 2) — возможность создания ориентированной на восприятие модели Монтажа 3, полисемичного, работающего со сложной перспективой[515].

2. Вторая методологическая фаза: теория Монтажа 2

А. Концепция Эйхенбаума

Разработанная формалистами в середине 20-х годов «поэтика кино» представляет собой независимый, однако направленный параллельно теории кино Эйзенштейна эпохальный сдвиг в методике и практике кинематографии: Эйхенбауму и прежде всего Тынянову удалось заменить редуцированное понятие

---

[513] О бессюжетном хроникальном монтаже Вертова и Кулешова см. Шкловский. Их настоящее, с. 81–82 и Он же. За сорок лет. Общая характеристика: Селезнева Т. Киномысль 20-х годов, с. 38-, 45–46. Л. Кулешов (Искусство кино. 1929, с., 69–70) утверждает равноценность содержания отдельного кадра и содержания соединения кадров (монтажа).

[514] Шкловский. Их настоящее, с. 78 (подчеркивает серийный монтаж аттракционов в представлениях мюзик-холла и их комический эффект неожиданности).

[515] Шкловский долгое время игнорировал этот аспект восприятия в теории монтажа Эйзенштейна (ср. Шкловский. За сорок лет, с. 38–39).

Монтажа 1 Шкловского (а тем самым и теорию монтажа фактов Вертова и киноков) понятием семантического Монтажа 2.

Работа Эйхенбаума «Проблемы кино-стилистики» (Поэтика кино, с. 13–52) — подобно его «мелодике» в теории стиха и с вполне сравнимыми методологическими принципами — является подготовительной стадией к тыняновской публикации «Об основах кино» (там же, с. 56-), которая в свою очередь может рассматриваться в качестве методологического эквивалента «Проблемы стихотворного языка».

Теория кино Эйхенбаума исходит из 1) технической и медиальной автономии кинематографа (в первичной медиальной оппозиции к фотографии!) и намечает 2) переход от специфических (технически заданных) условий восприятия кино к 3) анализу кино как языка в широком смысле, обладающего своим синтаксисом и семантикой.

1) Гораздо яснее, чем Шкловский, — правда, также в зависимости от историко-эволюционных факторов — Эйхенбаум уже может различать исключительно технически обусловленную и все более художественно-ориентированную фазу развития кино (с. 14). Именно рассмотрение технических предпосылок кинематографии позволяет Эйхенбауму подходить к переоценке художественных функций и возможностей второй фазы эволюции киноискусства (Монтаж 2) независимо от редуцированных, имеющих отношение исключительно к немому кино технических возможностей. Поэтому Эйхенбаум переносит первичную медиальную оппозицию с противопоставления кино и литературы на противопоставление кино и фотографии, гораздо более существенную оппозицию, которую Эйхенбаум рассматривает по методологической аналогии с противопоставлением *«транзитивно-практическая речь — интранзитивно-художественная речь» (с. 15–16).*

Действуя в последовательно формалистском духе, Эйхенбаум интегрирует, *подобно Шкловскому,* конститутивный принцип остранения в общую дефиницию кино — соответственно первичной установке любой формы искусства на остранение и деконтекстуализацию прагматического порядка:

«Искусство живет тем, что вычитается из обихода как не имеющее практического приложения ... Если искусство и пользуется обиходом, то как материалом, с тем, чтобы дать в неожиданной интерпретации или в смещении, в подчеркнуто-деформированном виде (гротеск) — отсюда — неизменная условность искусства» (Эйхенбаум. Проблемы кино-стилистики, с. 16).

Все тенденции искусства, служащие динамизации деградировавших до уровня побочных функций творческих способностей, Эйхенбаум обобщает в понятии «заумность» (= соответствует в общем программе Ф 1), которая лишь на втором шаге эволюции (Ф 2) трансформируется и функционально преобразуется в «выразительность», в которой искусство как социально-коммуникативный феномен (как процесс!) обретает характер языка.

Между обеими тенденциями (заумность — выразительность), которые присутствуют в художественной эволюции как принципиальная антиномия с переменной доминантностью и интенсивностью, существуют те же отношения оппо-

зиции, что и между «фотогенией» как «заумной сущностью кино» (с. 17) и кино как языком, как цельным коммуникативным процессом[516].

2) Ориентация теории кино на условия восприятия основана на тех же ассоциативных законах, которые были сформулированы в синтагматической модели Ф 2 (сукцессивное восприятие речи), правда, с той разницей, что в кино публика осуществляет «обратный процесс чтения» (с. 23): то есть от предмета, от видимого движения к его рациональному осмыслению», к построению связной «внутренней речи». Эта внутренняя речь образует своего рода «расшифровку», «перевод» знакового языка кино во внутреннюю речь, более или менее связанную с лексическими структурами и языковым синтаксисом.

Нельзя не заметить в этих взглядах Эйхенбаума связь с техническими условиями немого кино, в котором (и только в нем) отсутствие слышимого слова создает новую связь слова с предметом слова как артикуляционную мимику (с. 23): «В кино выключено слышимое слово, но не выключена мысль, т. е. внутренняя речь».

Согласно Эйхенбауму, только в этом процессе «внутренней речи зрителя» (с. 24) осуществляется синтез отдельных кадров в более сложные синтаксические единицы («кино-фразы» и «кино-периоды»). Вне этих синтагматически ориентированных (телеологически упорядочивающих) процессов восприятия кадры оказываются всего лишь заумными элементами, или парадоксально сближенными, автономными впечатлениями (Монтаж 1). Задача режиссера заключается в том, чтобы составленные определенным образом кадры организовали в свою очередь внутреннюю речь реципиента во вполне определенном духе (аналогично «речевой установке» в литературе).

Таким образом, в Ф 2 речь идет уже не просто о первичном нарушении ожидания с помощью контрастного монтажа (Монтажа 1), а о сложной организации установки адресата и адресанта, условиях эстетики творчества и эстетики восприятия, грамматике «кино-речи» и адекватной внутренней речи зрителя.

3) Грамматика кино-речи состоит из сложной системы знаковых подсистем разных порядков: из организации пространственно-временной соотнесенности отдельных кадров, системы перспективы и изобразительного аспекта на синтагматическом уровне, а также позиционной семантики со стороны реципиента. В противоположность тезису Шкловского о парадигматической изолированности отдельных кадров и перспективной статике их соединения (противопоставляя перспективной динамике художественной прозы), Эйхенбаум выступает — в соответствии с техническим усовершенствованием операторской работы и съемочной техники — за эмансипацию кино от «неподвижности точки зрения и планов» панорамной сцены и ее классической драматургии (с. 29), когда расстояние между актером (сценой) и зрителем всегда остается постоянным (тезис

---

516 Понятие «фотогении» было заимствовано русским кино у Луи Деллюка (Фотогения кино. М., 1924), оно соответствует первой фазе формалистской теории кино (Монтаж 1), поскольку оно строится на принципе первичного нового видения с помощью деконтекстуализации (Деллюк: «Мы видим вещи вновь и ощущаем их как неизвестные» — Фотогения кино, с. 96).

Шкловского относился к фильмам, которые действительно были отмечены этой театральной статикой).

Эйхенбаум первым представил кинодинамику перспективы («ракурс») и пространственных планов как синтаксическую систему, где Монтаж 2 как «система кадроведения» приобретает именно те гештальтные свойства, которые были описаны Тыняновым применительно к стиховому ряду (с. 33). Аналогия между кино и «словесностью» отсылает к общему понятию языка как знаковой системы (в соссюрианском смысле), обладающей семантическим и синтаксическим планом.

Медиальное своеобразие кино заключается, аналогично графической фиксации языковых текстов, в материальной фиксации в виде пленки, складывающейся из линейной последовательности кадров («пленочные кадры»): лишь в процессе демонстрации этих следущих друг за другом фотографических снимков возникает перформативно—аналогично декламации (материализации) языкового текста—эстетический объект, который в качестве пространственно-временной последовательности «монтажных кадров» проявляет такую же конструктивную самостоятельность, как и декламация в отношении к письменно фиксированному тексту. Таким образом, в кино отделение артефакта (материальной основы субстрата) и эстетического объекта уже из-за структуры художественного средства аналитично обнажено и может быть продемонстрировано гораздо более наглядно, чем в теории декламации, — связь, которой сам Эйхенбаум, правда, не касается.

«Иллюзия последовательности», которую кино вызывает у зрителя (как оптический «обман») благодаря своей демонстрационной технике (24 кадра в секунду вызывают впечатление непрерывного движения!), может быть, таким образом, сопоставлено с *замкнутостью ритмического движения в декламации*; однако с этим не следует смешивать проблему пространственно-временной соотнесенности «монтажных кадров» (или их «последовательности»)—различие, которое играет важную роль также и в противопоставлении времени восприятия и сюжетного времени в теории прозы. Иллюзия непрерывности «кинофразы» как семантического единства отдельных кадров или демотивация этой фразы имеет место уже при производимой технически «иллюзии» непрерывности «пленочных кадров» и не подвергается ее влиянию. Это разделение на технически-первичное «расчленение» и семантико-эстетический синтаксис полностью отсутствует в теории кино Шкловского.

Иерархия синтагматических единиц «кино-речи» простирается от «монтажного кадра» (мельчайшей динамической единицы) через «кино-фразу» (синтагму кадров) до сложных «кино-периодов»; это деление на синтагматические единицы получило более утонченный характер в теории кино Тынянова.

Эйхенбаум предпринял трудную попытку конструктивно и методически соединить трехмерную систему статической экспозиции (т. е. «фотогении планов и ракурсов» изображения на экране) с динамической системой пространственно-временного движения, возникающего в результате монтажа этих экспозиций.

Каждый из трех планов экспозиции представляет один из синтаксических факторов (категорий): крупный план—предикат, общий план—общий фон, а находящийся между ними первый план—субъект «кино-фразы».

Движение точки зрения, т. е. кинокамеры, и получаемого при этом визуального сегмента происходит между этими планами, кроме того, оно может «переменой ракурса» придать общей схеме «кино-фразы» дополнительные акценты (своего рода «придаточные предложения», добавляющие модальные вариации, с. 40). Интересна при этом не столько адекватность включения кинематографического синтаксиса в универсальную языковую синтагматику, сколько простой факт, что тем самым впервые вообще была предпринята попытка построения кино-синтаксиса[517].

За этой перспективной структурой экспозиции, фунционирующей по универсальным синтаксическим правилам, пространственно-временные связи отдельных кадров и экспозиций играют роль «основной смысловой связи» (с. 42), т. е. имманентное движение в рамках одной экспозиции (например, движение героя по комнате с крупным, средним и общим планом) подчиняется, в свою очередь, движению, происходящему между этими экспозициями (различные места действия, мотивы, фрагменты сюжетных рядов), движению, соединяющему или разделяющему их: этот синтаксис периодов как синтаксис более высокого порядка соответствует сюжетной структуре повествовательной прозы и подчиняется в принципе тем же законам[518].

Пространственно-временная непрерывность оказывается основой кино-синтаксиса или стилистической функции Монтажа 2 вообще (с. 44), противостоя тем самым ранней концепции Шкловского, согласно которой киносюжет отличается «прерывностью», являясь системой отклонений (Монтаж 1).

Эйхенбаум, последовательно действуя в духе модели Ф 2 (прежде всего тыняновской теории стиха), толкует мотивировку как конструктивно-семантически обусловленную модальность перехода от одного кадра к другому, из соединения которых возникает замкнутое в себе качество гештальта:

«Скрещением монтажных кадров в определенной точке, поясняющей взаимную связь предыдущих кусков и заканчивающей их движение, замыкается кино-период» (Эйхенбаум, с. 45).

В то время как, согласно принципу констраста Ф 1, переходы между кадрами и экспозициями ошеломляют зрителя (поскольку первично они представляются ему непонятными, вызывая «загадку непонимания»), в модели Ф 2 «промежутки между импульсами заполнены внутренней речью» (с. 45), т. е., пользуясь тыняновскими понятиями, можно сказать: пропуски на уровне текста восполняются эквивалентами в сознании реципиента, это оказывается возможным лишь благодаря тому, что установка

---

[517] Оппозиция «регрессивный тип» (движение от первого плана к фону) — «прогрессивный тип» (движение от фона к детали первого плана) соответствует повествовательному «descriptio» в противоположность «narratio», или Сюжентному типу 1 и Сюжетному типу 2 у Шкловского.

[518] Так же как в прозе существует расхождение между сюжетным временем и временем повествования, в кино существует «темп действия» и темп монтажа (Эйхенбаум, с. 43). «Семиотика» пространственно-временных отношений испытала в кино гораздо более быстрое развитие, чем в литературоведении, которое именно в этом моменте могло воспользоваться достижениями теории кино (прежде всего Эйзенштейна). Ср. Jakobson. Úpadek filmu.

восприятия через синтагматическую структуру текста в достаточной мере снабжена возможностями сравнения (нормами сравнения). В этом случае происходит схождение понятий эквивалентности и мотивировки на уровне объективных ассоциативных законов, реализующих во внутренней речи иллюзию пространственно-временной непрерывности: «Приемы ассоциирования частей периода — вот основная стилистическая проблема монтажа» (с. 47).

«Кино-семантика» Эйхенбаума охватывает ту сигнальную систему, которая проявляется в кино — подобно любой другой форме искусства, поскольку она понимается как язык (т. е. не подчиняется принципу заумности в интерпретации Эйхенбаума), — в качестве «системы иносказания» и только этим задает зрителю задачу расшифровки многозначности эстетической «условности».

Проведенное Эйхенбаумом различение изолированного фотографического снимка в качестве «кино-слова» (вне кино-предложения) и «семантики монтажа», т. е. синтагматически обусловленного единства, повторяет аналогичное тыняновское различение парадигматического (лексического) основного значения и вторичных признаков, семасиологизируемых в синтагматическом контексте (с. 48–49). С этой точки зрения семантика киноязыка повинуется тем же законам, что и семантика стихотворного языка, — а вместе они следуют законам универсальной семиотической системы (которую формалисты детально не определяют). Поэтому в принципе должно быть возможным использование языковых приемов метафоризации и реализации и в языке кино, как только эволюция его зайдет так далеко, что «внутренняя речь» будет использовать вполне развитый ассоциативный фон (систему эквивалентов) автоматизированных, шаблонных вариантов киносемантики, дающий достаточно сложный материал для самостоятельных кинометафор (кинореализаций).

В качестве *предварительной ступени подобного развития кино может* реализовать чисто словесные метафоры (*«зрительная реализация словесной метафоры»*, с. *51*), *добиваясь тем самым усиления эффекта остранения* (с. *52*): так же как в чисто словесных метафорах язык как средство коммуникации *поднимается на уровень эстетической* рефлексии, так и в кинометафоре специфическая мотивация и само техническое средство оказываются тематически опредмеченными. Тем самым и в кино метафорическая реализация используется в качестве обнажающего приема остранения, который в ходе эволюции кино пародийно деавтоматизирует заложенные в установке зрителя «зрительные шаблоны» и тем самым удовлетворяет потребности первичной «ощутимости», так же как и вызывает выходящие за их пределы вторичные ноэтические реакции.

Б. Концепция Тынянова

Как в методе, так и в терминологии между тыняновским[519] манифестом теории кино «Об основах кино» (Поэтика кино, с. 56–85) и теорией кино Эйхенбаума существуют значительные схождения. Единственное, что обраща-

[519] Не только Шкловский, но и Тынянов воплощал свою теорию кино в нескольких сценариях («Шинель», «СВД», «Подпоручик Киже», «Вазир-Мухтар»), которые к тому же тесно связаны и с его историко-литературной теорией (ср. о тыняновской «Шинели»: Зоркая Н. Тынянов и кино, с. 258-). Тыняновский фильм «Шинель» тесно связан с тенденцией театрального искусства того времени создавать монтаж из нескольких

ет на себя внимание, это отсутствие у Тынянова теории «внутренней речи», а тем самым и всей проблематики, связанной с эстетикой восприятия, — лакуна, которая наблюдалась уже в его теории стиха. Зато Тынянов еще яснее, чем Эйхенбаум, противопоставляет первую фазу эволюции кино («фотогения»), в которой технические приемы как таковые еще определяются находящимися вне сферы кино доминантами (миметика и театральность), второй фазе, в которой технические факторы подчинены имманентно-художественным функциям: миметическая «фотогеничность» отдельных кадров — семасиологизирующему воздействию синтагматических связей монтажа кадров: лишь в этом контексте из «кадра-куска» получается эстетически действенный «смысловой знак».

Технические свойства кино как художественного средства остраняются путем их эстетической трансформации постольку, поскольку эти свойства («плоскостность» репродуцируемого изображения на экране, черно-белый материал, немое изображение, лишенное языка и т. д.) оказываются в эстетическом контексте уже не недостатками миметического воспроизведения, а конструктивными/конституирующими факторами художественного творчества/восприятия (с. 57–58).

В отношении действительности, т. е. видимого мира, кино как автономная семантическая система действует так же первично остраняюще или демформирующе, как и все прочие формы искусства:

«Видимый мир дается в кино не как таковой, а в своей смысловой соотносительности, иначе кино было бы только живой (и неживой) фотографией. Видимый человек, видимая вещь только тогда являются элементом киноискусства, когда они даны в качестве смыслового знака» (с. 61–62).

Все стилистические, т. е. семантические приемы кино первично служат такой трансформации («преображению») семантических отношений «видимого мира», которые через этот первичный акт остранения деавтоматизируются и вновь становятся «ощутимыми». Эта первично-остраняющая функция «фотогении» (деконтекстуализация и Выделение 1) выполняется и в «киногении» приемами «ракурса» и освещения, которые в одной экспозиции путем выделения

произведений (классической литературы) в одном спектакле, как это пытался делать Мейерхольд в своих монтажах по Гоголю в середине 20-х гг. Тынянов также сочетает в своем фильме «Шинель» с «Невским проспектом», при этом его в первую очередь интересует кинореализация теории поэтического гротеска (Тынянов, ЦГАЛИ, Ф. 631, оп. 3, ед. хр. 46, цит. у Зоркой, с. 284; ср. в связи с этим Эйхенбаум. Сквозь литературу, с. 191 о гротескной гиперболизации у Гоголя). Вопреки универсальной природе гротеска Тынянов все же стремился к реисторизации гоголевского Петербурга — тенденция, которая в других фильмах Тынянова проявляется еще сильнее. Обширные материалы по теории и практике кино 20-х гг. содержатся в Cahiers du cinéma, 1970, № 220–221. Другие работы Тынянова по теории кино см. в изд.: Тынянов 1977, 320-: «Кино-слово-культура» (1924 — с интересными высказываниями о функции речи в немом фильме как «абстрактной речи»); там же, «О сценарии» (1924); «О фэксах» (1929); там же, с. 552 (комментарий к рабте Тынянова «Об основах кино» — и связь с теорией монтажа Эйзенштейна).

См. также статью Г. Козинцева в сб. «Тынянов, писатель и ученый», с. 166- и там же, с. 176-, Эйзенштейн.

деталей (Выделение 2) или путем разложения предмета на детали, замещающие его по принципу pars pro toto («замена вещи деталью») реализуют ту же фунцию, что и прием «детализации» в повествовательном остраняющем описании. Синтаксическая функция этой «детализации» (т.е. изолированной демонстрации детали на первом плане) выходит за пределы первичной остраняющей деконтекстуализации и упорядочивает семантические отношения между объектами экспозиции в соотнесении со зрительской перспективой, а также перспективой действующих в кино персонажей[520].

Место эмпирически-каузальных вещных отношений занимает закономерность ассоциаций по смежности и аналогии, т.е. семантическое соединение элементов на основе их конструктивного или «формального» параллелизма, подобно описанной ранее «примитивной» поэтической логике Ф 1.

Из этих семантико-синтаксических факторов в последовательности кадров складываются по правилам «поэтической грамматики» предложения и синтагматические комплексы более высокого порядка, и правила эти с точки зрения Тынянова не отличаются от правил «грамматики кино» — во всяком случае с общеметодологических позиций.

Следовательно, если на одном кадре изображен человек, а на следующем — свинья, то в силу вступает «закон смысловой соотносительности» смежных элементов, а тем самым и опирающиеся на ассоциации по смежности приемы метафоризации, реализации: в данном конкретном случае возникает «смысловая фигура сравнения» человека и свиньи.

Эволюционно-имманентное остранение языка кино заключается в приращении его автономных семантических законов, «в их обнажении от натуралистической "мотивированности вообще"» (с. 67).

Эти законы киносемантики, как действующие имманентно произведению правила, позволяют достигать необычайно интенсивной динамизации семантических связей, аналогично принципу семасиологизации слова в «тесноте» стихового ряда: «кадр-кусок», так же как и стихотворная строка в семантике стиха, является (синтагматической) единицей монтажа кадров (Монтаж 2); принципы «единства» и «тесноты» действуют также в кадре (или действуют на него) в смысле повышения возможностей комбинации вторичных признаков семантики

---

520 Освещение может также вызывать сходный акт перспективной трансформации, своего рода кинематографическую «метафору» (или «иносказание»); таким образом, всякое движение в кино является знаковым, является «семантическим знаком», функционирующим в семиотической системе (Тынянов. Об основах кино, с. 65). Однако эта система испытала в ходе развития кино (и его теории) демотивацию, т.е. изначально миметически-транзитивные функции обрели в ходе развития самостоятельность внеперспективной, некаузальной, вневременной «грамматики кино»: «натуралистическая мотивировка» была замещена автономным «законом смысловой соотносительности кадров» и их «вневременного», «внепространственного значения» (с. 67). Это достигается прежде всего остраняющим выделением (деконтекстуализацией) детали крупным планом («детализация»), когда предмет показывается крупным планом без перспективного оправдания (с. 67): в этом случае первый план служит «предикацией» или «эпитетом», семантически или синтаксически определяющими предмет.

кадра (подобно тому как в фотографии с помощью тех же факторов изображаемые объекты деформируются и остраняются, ср. с. 69–71)[521].

В синтагматическом контексте действуют (это центральный тезис Тынянова) — будь то кадр, будь то стихотворная строка — одни и те же закономерности: «кадр-клетка», т. е. кадр как техническая единица (как часть киноленты, которая может быть приклеена к другой или вырезана из последовательности таких элементов), относится к семантической единице «кадр-кусок» так же, как в теории стиха «стопа» (метрическая единица) относится к «строке» (ритмико-синтаксическая единица — с. 70).

В своей семиотике кино Тынянов обращается со всеми предметами и действующими лицами фильма как с «семантическими знаками», синтаксические связи которых (обусловленные позицией и ритмом) первично остраняют и вторично систематизируют парадигматические отношения.

Наблюдаемые на синтаксическом уровне имманентные кадру грамматические правила повторяются на более высоком конструктивном уровне монтажа кадров (Монтаж 2), который тем самым образует систему систем и соответствует той модели художественной структуры, которую предстояло разработать Ф 3. Подобно тому как эволюция синхронных систем в диахронии происходит не как гомогенный и гармоничный процесс, а скачками и прерывисто, монтируемые кадры образуют не гомогенную, полностью мотивированную в переспективном плане последовательность, а интенсивно ощущаемые сдвиги, контрастные сочетания следующих друг за другом единиц (совершенно в духе имманентного методу принципа остранения Ф 1): «монтаж не есть связь кадров, это дифференциальная смена кадров» (с. 73).

Тынянов вводит ориентированные на контраст, дифференцирующие, апофатические аспекты ранней теории остранения Ф 1 и в более сложное определение Монтажа 2, противопоставленного как «стилевой монтаж» (т. е. семантически более сложный) полностью мотивированному, аффирмативному «фабульному монтажу». По аналогии с определением стиха Ф 2 кадры в монтаже также четко разделены, как и стихотворные строки, системой воздействующих на них «разделов»:

> «Кино делает скачки от кадра к кадру, как стих от строки к строке» (Тынянов, с. 73).

Раз ритмические единицы в стихе равноправны (ср. данное Пешковским определение «такта», которое Тынянов при этом, очевидно, имеет в виду), то и «кадры как единства равнозначны» (с. 74), поскольку они могут заменить ситуацию, которая в фабульном времени длится долго, во времени фильма минимальной по длительности единицей, из-за чего эта короткая единица выделяет такую семантическую «энергию», которая ассоциативно потребовалась бы для восприятия равнозначной — но более дли-

---

[521] Существует также феномен непреднамеренной семасиологизации кадров или «сцен», возникающий из-за простой смежности, — эффект, который в обыденной жизни известен как «непреднамеренный комизм».

тельной — единицы: эта освобождающаяся энергия образует своего рода экономическую базу вызванной ритмом семасиологизации в кино[522].

Подобно тому как Шкловский в своей ранней теории сюжета разделяет сюжет и фабулу, теория кино также должна была различить фабулу и сюжет — правда, более тонко, чем это сделано в схеме отклонения у Шкловского[523].

---

522 Из-за того, что короткий кадр уравнивается с длинным энергетически, его значимость динамизируется, так что ее невозможно сравнить с его значимостью в парадигматическом измерении! Значимость измеряется для Тынянова, таким образом, «физиологически-раздражающим» действием, возникающим от нарушенных ожиданий, поскольку «первоначальный импульс теряется» (Тынянов, с. 75). Равномерные импульсы в кино играют роль, сравнимую с метрическим фоном ожидания в стихе.

523 Однако и Тынянов не расширил семантическую модель Ф 2 до уровня сюжета. Теснейшая связь между «стилем» (= «семантической системой») и сюжетом устанавливается, согласно Тынянову, в стихе (Тынянов, с. 82) и аналогичным образом — в киномонтаже 2 (Монтаж 2). Под давлением теории Монтажа 2 Тынянова и Эйхенбаума, а также кинематографической пркстики Эйзенштейна Шкловскому тоже не оставалось ничего другого, как пересмотреть свою теорию кино и привести ее в соответствие с уровнем развития метода, достигнутым Ф 2. На практике это значило, что Шкловский должен был отказаться от радикальной поддержки кинематографа факта на базе чисто контрастного монтажа (Монтаж 1). Изменение позиции Шкловского было отмечено в краткой статье «Поэзия и проза в кинематографии» (Поэтика кино, с. 139–142), в которой, однако, примечательно, что Шкловский по-прежнему отвергает сравнение теории стиха и кино. Здесь сказывается одностороннее предпочтение, которое Шкловский отдает редуцированным моделям сюжета. Лишь в своей похожей на манифест статье «Семантика кино» (АРК, 1925, 8) Шкловский полностью присоединяется к линии теории кино Ф 2, более того, он вновь подчеркивает — в противоположность Эйхенбауму и Тынянову — обусловленность семантики кино эстетикой восприятия, гештальтпсихологией (Семантика кино, с. 8), когда говорит о неотъемлемости предварительного знания публики, которая может собрать парадигматическую структуру лишь на основе узнавания. Поэтому Шкловский называет «кино-слово», обязательно обладающее собственным значением, основным материалом кино. Уже здесь обнаруживается связь с изобразительным искусством (ср. работы Шкловского «О фактуре и контр-рельефах» и «Их настоящее», с. 18-): феномен «глубины» и другие перспективные эффекты «ощутимы» только благодаря предварительному знанию и только от него приобретают семантическую функцию. Менее плодотворной с теоретической точки зрения является брошюра Шкловского «Как писать сценарии» (М.; Л., 1931); интересным в ней представляется только различение «либретто» фильма (фабульной структуры) и «сценария» (= сюжету). О той же теме ср. Шкловский. Либретто и материал. — Кино, 1926, № 39 и Он же. О крестьянской ленте. — Кино, 1926, № 10, где Шкловский переносит свой тезис о конститутивной роли предварительной информации для восприятия кино на проблематику социологии киноаудитории (различный горизонт ожиданий у городского и сельского населения). Ср. также Казанский Б. Природа кино, с. 89–135 (монтаж = фабульная последовательность, с. 121–122). Пиотровский (К теории кино-жанров, с. 145–170) занимается — единственный из немногих теоретиков кино — проблемами киножанров. Интересны указания Пиотровского на кинореализацию «вещных метафор» и «вещных каламбуров» в американских комических фильмах Чаплина и Бастера Китона. Менее интересен берлинский сборник Шкловского «Чаплин» (1923). Серьезное значение для теории остранения в кино имеет определение Пиотровским «приключенческого кино» (с. 162) как «внефабульного», «внепсихологического» (с. 163), которое еще раз депсихологизируется в «лирическом» кино, поскольку в нем доминирует немотивированное нагромождение деталей крупного плана (с. 167), благодаря чему вещи представляются по-новому, в удивительном виде (с. 168–169).

3. Третья методологическая фаза: теория Монтажа 3

Полемика Эйзенштейна против фактографической модели Монтажа 1 Дзиги Вертова в значительной мере совпадает с формалистской критикой антиэстетических интенций монтажа фактов вообще, в особенности же совпадает с позициями киносемантики Ф 2, хотя какой-либо генетической связи между теорией (и практикой) кино Эйзенштейна и формалистской «поэтикой кино» установлено не было. Эйзенштейн мог и должен был прийти к родственной Монтажу 2 концепции, поскольку он мог строить свою теорию кино, как и формалисты, исходя из тех же имманентных законов эстетики авангарда 10–20-х годов. Тем не менее Эйзенштейн наметил иные акценты по сравнению с Ф 1, опираясь при этом 1) на агитационную концепцию раннего Пролеткульта, 2) на остраняющую драматургию Мейерхольда и 3) механистически-материалистическую психологию восприятия//рефлексологию Бехтерева.

Все три компонента понятия монтажа Эйзенштейна могут быть легко обнаружены не только в его раннем кинотворчестве, но и в его полемических и теоретических текстах. В совокупности с личным вкладом Эйзенштейна в затрагивавшие вопросы кинополитики и культурной политики дискуссии между противоборствовавшими киношколами 20-х гг. эти тексты развили заложенные в формалистской модели Монтажа 2 подходы к эстетике восприятия, выведя их далеко за рамки «поэтики кино». Дело в том, что Эйзенштейн гораздо интенсивнее, чем формалисты, разрабатывал проблему воздействия на зрителя — как через влияние на его эстетически-первичную установку, так и через «организацию» его идеологической позиции — сделав ее центром своей теории монтажа.

Эйзенштейн критикует примитивизм и «импрессионизм» Вертова и киноков не с эстетической точки зрения (напротив: как и формалисты, он показывает, что принцип «фотогении», т. е. деформирующего отбора материала, сам является в высшей степени эстетичным), а с точки зрения «идеологии восприятия». Любое представление материала — в том числе и имеющее место в Монтаже 1 — неизбежно ведет к его эстетической и идеологической (ориентированной на ценности) деформации; в случае киноков — невольно и неосознанно, вследствие обусловленных объективными закономерностями психологии восприятия ассоциаций по смежности, возникающих при Монтаже 1, в случае Эйзенштейна (впервые в его ленте «Стачка» 1924 г.) — в результате рациональной организации и сознательной тенденциозности[524].

Эйзенштейн подчеркивает противоположность между «антиэстетической» первичной системой (или редукционистской моделью Ф 1) Вертова и своей собственной эстетической, но идеологически направленной моделью, утверждая, что в его фильме «Стачка» форма «сюжетной обработки материала» является следствием «основного формального осознания предложенного материала» (*Избранные произведения*, 1, с. 110) с помощью совершенной новой монтажной конструкции. В этом революционном

---

[524] Эйзенштейн. «Стачка» (1924). К вопросу о материалистическом подходе к форме. — Избр. произв., 1, с. 109–116 (Эйзенштейн говорит о необходимости «перепахать» душу зрителя в соответствии с требуемой «установкой» в классовом духе).

«формальном методе конструкции» и заключается, по мнению Эйзенштейна, подлинное различие между его фильмами и фильмами Вертова.

Эйзенштейн противопоставляет свой динамический, телеологический Монтаж 2 статическому представлению движения (в его «семантике») и его «алогической» прерывистости, характерных для Вертова (с. 114): монтаж, согласно Эйзенштейну, это рационально выверенный отбор и семасиологизация эпизодов («постановка», с. 115), рассчитанные на то, чтобы вызвать у зрителя не «эффект непонимания», а адекватные ассоциации к доминирующему (идейному) мотиву. Если свести это к краткой формуле, «режиссура» заключается в «организации зрителя организованным материалом», т. е. в рассчитанной на определенное воздействие обработке всего визуального материала.

Выдвинутая Эйзенштейном концепция «монтажа аттракционов» (Избр. произв., 2, с. 269-) в своем дальнейшем развитии должна была — аналогично формалистской модели Монтажа 2 — интегрировать эмоциональные и интеллектуальные (идеологические) тенденции в эстетический объект, превратив монтаж в предмет восприятия, «вычислимый» по объективируемым социологическим и рефлексологическим (или «социорефлексологическим») закономерностям[525].

Ретроспективно Шкловский (За сорок лет, с. 109–110) квалифицирует вторую фазу теории кино как «становление второго литературного периода» — в противоположность первой фазе, ориентированной на сюжет и композицию. В творчестве Эйзенштейна (особенно после его фильма «Октябрь», 1927 г.) происходит художественная реализация концепции монтажа, в которой факт не просто дан, но и одновременно соединен с «обозначением характера восприятия» (Шкловский, с. 42).

1926 год был годом настоящей эскалации литературы в кино или, вернее, кульминацией влияния формалистской теории литературы на теорию и практику кино своего времени. В этот момент и киносемантика Эйзенштейна, и семантика формалистской «поэтики кино» находились на одном методологическом уровне, что делало возможным свободный обмен между ними (в том числе в терминологии).

Схождения между Эйзенштейном и формалистами заключались 1) в критическом отношении к «психологическому» актерскому кино, представленному, например, в концепции «видимого человека» Белы Балажа, подвергавшейся резкой критике Эйзенштейна (Эйзенштейн. Бела забывает ножницы. — Избр. произв., 2, с. 274-); 2) в противопоставлении (первично-деформирующей) фотографии и кинематографа и 3) (наиболее ясно) в общем понимании синтагматической семасиологизации конструктивных факторов в последовательности

---

[525] Принадлежащая Эйзенштейну концепция сознательной, утилитарной «обработки зрителя» в соответствии с желаемым направлением отвечает психологической основе раннего Пролеткульта (рефлексология!) и конструктивизма (Эйзенштейн. Избр. произв., 2, с. 544-). Тем не менее следует подчеркнуть связь «принципа аттракционов» Эйзенштейна и формалистской эстетики восприятия (понятия «объекта восприятия»). Нельзя не заметить, что для раннего Эйзенштейна — так же как и для Ф 1 — зритель всего лишь пассивный материал «обработки» (Избр. произв., 2, с. 270).

кадров[526]; «теория конфликтов» Эйзенштейна может быть 4) сопоставлена с тезисом Шкловского, согласно которому в основе всякого сюжета (прежде всего Сюжетного типа 1) лежит конфликт (или «загадка»), однако истоки теории Эйзенштейна — в диалектическом подходе к действительности, чуждом формалистам.

Пересечение и «столкновение антагонистических конфликтов» (Избр. произв., 2, с. 290–291) порождает, по мнению Эйзенштейна, в комбинации «кадров-кусков» «конфликтную неожиданность» — но не в смысле алогичного Монтажа 1, а как диалектический, более того — «интеллектуальный монтаж», переживающий кульминацию во всеобъемлющей «драматургии пафоса» (Избр. произв., 3, с. 44-), т. е. транзитивном, агитационном изображении диалектических противоречий, в то время как «ироническая конструкция» динамизирует и эстетизирует интранзитивность и остраняющую амбивалентность эпизодов (Шкловский. За сорок лет, с. 43-)[527].

Стремление Эйзенштейна исключить эту полисемию кадров (а тем самым и первично-остраняющего иронического Монтажа 1) тесно связано с тыняновским принципом деформирующей и иерархизирующей функции доминанты абстракции кинематографического синтаксиса (также намеченной в теории кино Тынянова): кадры обусловлены в своей комбинации «ведущим признаком», тематической доминантой, и тем самым подчинены общему «замыслу» фильма. Правда, сами формалисты никогда не стремились к этому расширению теории доминанты на все области конструкции и интенции, а Эйзенштейн преодолел ее в 1929 году, отвергнув «монтаж по доминантам».

С формалистской теорией кинематографической семантики движения тесно связана теория ритма Эйзенштейна, непосредственно следующая тыняновской теории стиха. Эйзенштейн также резко выступает против чисто «метрического» понимания ритма, как это происходит, по его мнению, в ранних фильмах Кулешова (Монтаж 1), в которых ритм не играл смыслоразличительной роли. Эйзенштейн противопоставляет внешнему — обусловленному сюжетом — движению внутреннюю динамику «содержательного ритма», реализуемого не в различной длине интервалов (квантитативная метрика), а в «качестве эмоциональной энергии» — понятие, также заимствованное из тыняновского лексикона.

Эти импульсы энергии проявляются на синтагматически выделенных местах последовательности киноизображения прежде всего там, где паузы — так же как системы перебива в стихе: разделы строк, цезуры, строфы — подчеркивают определенные места в ряду и тем самым вызывают «эффект неожиданности, эмоционального напряжения». Предложенный Эйзенштейном проект сложной «эмоциональной композиции» также может быть сравнен с аналогичными раз-

[526] Интересно, что Эйзенштейн часто использует понятие «установка» как телеологический, конституирующий для восприятия принцип создания и опознания гештальта, превращающий последовательность кадров в нечто «новое», обладающее новым «качеством» (Эйзенштейн. Избр. произв., 2, с. 157, 227).

[527] См. в качестве дополнительных источников по формалистской теории кино журналы «Киноглаз» (1922) и «Кино» (1929). О теории монтажа в кино см. также Тимошенко С. Искусство кино и монтаж фильма; Лебедев Н. К вопросу о специфике кино (с особым вниманием к концепции Шкловского).

работками в теории стиха Бернштейна. Лишь на пороге 30-х годов, на переходе к третьей фазе теории кино Эйзенштейн разрабатывает новое понятие Монтажа 3, связанное с расширенной версией теории ритма и перспективы.

Эта третья «полифоническая» концепция Монтажа 3, которая будет обрисована здесь только в общих чертах, методологически в значительной степени связана с проектом, выходящим за рамки формализма, проектом, который в связи с Ф 3 может быть реконструирован на основе работ Выготского, Волошинова и Бахтина.

В 1929 году Эйзенштейн в статье «Четвертое измерение в кино» (Избр. произв., 2, с. 45–59) резюмировал существовавшие к тому времени определения монтажа и наметил — исходя из новой синтетической концепции искусства, которую вызвало к жизни звуковое кино и занятия теорией музыки, — новую модель монтажа, которая должна была преодолеть имевшиеся определения монтажа (в особенности ортодоксальный «монтаж по доминантам» — 2, с. 45) столь же радикально, как в свое время Монтаж 2 преодолел более ранние теории Монтажа 1.

Под влиянием гастролировавшего в 1928 году в Москве японского театра кабуки (ср. рецензию Эйзенштейна в «Жизни искусства», 1928, № 34) и собственной работы над звуковым кино («Александр Невский») Эйзенштейн приходит к пониманию того, что в синтезе различных форм искусства (музыка, пластика, литературный текст, графика, кино и т. д.) «аристократический принцип» доминанты одного-единственного конструктивного или эмоционально-интеллектуального фактора не справляется с многообразием и сложностью всегда носящего синэстетический характер восприятия (синтетического) произведения киноискусства.

В противоположность выраженному в теории Монтажа 2 требованию исключения «второстепенных признаков» или их деформации и подчинения доминанте, Эйзенштейн теперь, в условиях «зрительной полифонии», требует *монтажа демократического типа, в котором все импульсы, идущие от других форм искусства и других медиальных субстратов, учитываются как равноправные* составляющие взаимодействующего комплекса (2, с. 46–47). Аналогично эволюционной динамизации принципа доминанты в диахронической модели Ф 3 Эйзенштейн теперь также исходит из принципа, согласно которому «сущность доминанты изменчива и глубоко относительна» (2, с. 46). Тем самым Эйзенштейн переходит от примитивного механицизма своей агитконцепции к очень дифференцированной иерархизации всех действующих в эстетическом объекте импульсов и их адекватного усвоения на соответствующих уровнях восприятия. «Полифоничность зрительного строения» отвечает также пяти категориям монтажа (с. 51-), каждая из которых в диахронической перспективе, остраняя, деканонизирует предыдущую (т. е. каждая категория монтажа представляет собой исторически засвидетельствованную стадию кинематографической эволюции), а в синхронической перспективе — исходя из наиболее сложной категории монтажа — организует соответствующий психологический уровень восприятия (с. 57).

Каждая категория монтажа соответствует психофизической стадии восприятия («стадиальность» — с. 58), которая становится «ощутимой» на фоне (правда, Эйзенштейн не использует этого понятия в явном виде) предшествующей или

подчиненной стадии. Критика понятия доминанты Эйзенштейном направлена против его «абсолютизации» как статичной, единственной нормы действенности произведения как целого, на каждом из уровней организации которого может существовать своя автономная доминанта, образующая совместно с доминантами других уровней и знаковых систем, синтезируемых в кино из различных форм искусства (пространственных и временных искусств), поливалентный объект восприятия и вызывающая амбивалентные эффекты.

Акцентуация Эйзенштейном вторичных импульсов (ср. понятие «второстепенные признаки» у Тынянова) и их не только модифицирующей, но и конституирующей функции в плане диахронии соответствует формалистской концепции канонизации вторичных признаков в качестве доминанты в ходе эволюции художественных систем (ср. Ф 3). Однако Эйзенштейн стремился открыть потенциальную доминантность вторичных признаков не в исторической эволюции жанра, а в самом эстетическом процессе восприятия. Методический аппарат он позаимствовал на этот раз не у формалистов или театральных деятелей (Мейерхольд), а из теории музыки, из теории обертонов «левых композиторов» Дебюсси, Скрябина и др. (с. 47). Связь с теорией обертонов Бернштейна в его теории декламации (на которую Эйзенштейн не ссылается) имеет не генетический, а методологический характер (в силу аналогичной постановки вопроса).

Эйзенштейн исходит из акустического принципа, согласно которому центральный импульс тона, как он закреплен в графической нотации звукоряда, сопровождается обертонами, которые в акустике представляют собой только атрибутивные характеристики, однако в музыке они могут стать конструктивными факторами.

Подобно музыке, в кино также есть «зрительные обертоны» монтажного комплекса, которые только совместно и создают доминанту. В «рефлекторно-физиологическом процессе» восприятия генетически гетерогенные импульсы становятся единым комплексом восприятия, доминанта которого не может быть «считана» только на уровне текста, в артефакте («партитуре»). В этом-то и заключается решающая параллель между подходом Бернштейна, направленным на вовлечение процесса исполнения в эстетический объект, и предпринятой Эйзенштейном интеграцией гетерогенных художественных средств и субстратов в мультимедиальной теории Монтажа 3.

Подобно тому как звуковая реализация поэтического текста, согласно Бернштейну, лишь намечена в самом тексте или никак не означена вообще, импульсы «особого ощущения куска» (с. 47) на самой кинопленке также не зафиксированы, а есть лишь его «суммарный конечный эффект», «физиологичность» которого действует на восприятие принципиально остраняюще. Эйзенштейн противопоставляет эту медиальную «физиологичность» Дебюсси и Скрябина «классицизму» Бетховена — оппозиция, которая в рамках описания кубистически-абстрактной живописи уже связывалась с понятием «фактурность».

С точки зрения синхронной кинематографической системы обертонный монтаж в фильме Эйзенштейна «Генеральная линия» действует как первичное остранение монтажа по доминантам (Монтажа 2), точно так же как сам он в свое время остранял и деканонизировал метрический контрастный монтаж (Монтаж 1). Эйзенштейн даже говорит о «насмешке над ортодоксальным, схоластичеким монтажом по доминантам» (с. 48).

С точки зрения эстетики восприятия значимо утверждение Эйзенштейна, согласно которому на монтажном столе обертонную доминанту установить невозможно (с. 49), поскольку на нем последовательность кадров в их статике не в состоянии вызывать сложные психофизические рефлексы, а тем самым и создавать эстетический объект:

«Обертонные конфликты, предучтенные, но “незаписуемые” в партитуру, возникают лишь диалектическим становлением при пробеге киноленты через аппарат, при исполнении симфонии оркестром» (Эйзенштейн, с. 49).

Именно этот «зрительный обертон» и представляет собой подлинный элемент «четвертого измерения» кино, о котором Эйзенштейн говорит в заглавии своей работы: он выходит за пределы как имманентно-синтагматического анализа монтажа (Монтаж 2), так и имманентно-парадигматического (Монтаж 1).

Новая ситуация звукового кино потребовала такой концепции монтажа, в которой бы оказались соединимыми генетически несовместимые импульсы/рефлексы зрительного и слухового порядка. Однако эта соединимость осуществляется не в комбинации доминантных факторов, а в сочетании обертонов звуковых импульсов с обертонами зрительных импульсов: оба вида обертонов вместе создают «суммарно физиологические ощущения» (с. 50), которые замещают изолированные, касающиеся только одного органа слуховые и зрительные восприятия.

Категории монтажа Эйзенштейна не только представляют технические возможности кино, но и намечают в общем виде те методические фазы, которые в ходе теоретического развития прошел сам формализм.

VI. Наброски формалистской теории драмы

Неоднократно указывалось на то, что формалисты мало интересовались теорией драмы или драматургии[528]; это объясняется главным образом их сосредоточенностью на языковой стороне, в то время как в русском театральном авангарде роль языка была ослаблена за счет усиления актерской игры, мимики, жестикуляции, произносительной манеры, декламации и т. д. На это можно возразить, что в таком случае не возникла бы и формалистская теория кино — так же как не были бы возможны и интенсивные занятия формами изобразительного искусства и перенос результатов этих занятий на искусство слова.

Формалисты вполне сознавали и значение, и функцию драматургических приемов остранения — иначе и быть не могло, поскольку не заметить изобилие гротескных, разрушающих иллюзию, обнажающих технических приемов в драматургии русского авангардного театра того времени (прежде всего у Мейерхольда) было просто невозможно. Скорее следует предположить, что формалисты считали приемы драматургического остранения настолько очевидными и вообще до такой степени составляющими основу современного театра, что предпочли поместить в центр своей теории остранения гораздо менее явную технику литературного остранения, используя соответствующие приемы театра в качестве «подтверждения», цитируя их в комментариях как уже принятый и канонизированный остраняющий фон, как это делает, например, Шкловский в случае «мерцающей иллюзии» в изображении «Дон Кихота» Сервантеса (О теории прозы, с. 90).

Кроме того, целый ряд существенных положений теории кино может быть прямо перенесен в теорию драмы, прежде всего то, что касается семантики движения и функции актерской игры. Нельзя не отметить общие корни остраняющей драматургии

---

[528] Так высказывается, например, Штридтер (Striedter J. — Texte, I, S. XXIV-XXV). Большинство исследователей не обратило внимания на «программу» ОПОЯЗа по теории театра, содержащуюся в предисловии работы Богатырева «Чешский кукольный театр и русский народный театр» (Берлин; Пб., 1923). Там можно, в частности, прочесть: «Старый театр, для которого слово не материал художественной структуры, а средство выражения психологии, оставил в наследство недоверие к слову ... В работах Мейерхольда, Таирова, Миклашевского, Сергея Радлова, в статьях совсем еще молодого драматурга "Серапионовых братьев" Льва Лунца мы видим одно и то же: небрежение словом. Театр движения, театр-зрелище, наконец, театр сюжета отрицает возможность театра слова. Это представляется нам серьезной ошибкой ...» Это выступление в защиту театрального слова против «биомеханики» Мейерхольда было инспирировано прежде всего Шкловским, ср. его критику Мейерхольда ниже. Богатырев в своем исследовании уделяет большое внимание языковым приемам кукольного театра (с. 29-: оксюморон, метатеза, синонимия, метафорика, реализация метафоры и т. д.).

русского театрального авангарда 10–20-х гг. в традиции гротескной эстетики в целом, будь то обращение к древней технике мима и народного театра или к средневековому театру, к commedia dell'arte, к разрушению театральной иллюзии в романтическом театре (Тик и др.) и его гипертрофии в драматургии символизма. Формалисты ясно видели связь между пониманием театра у Гоголя и Мейерхольда, и их интерпретация гротескных языковых приемов, техники сказа языковых масок и остранения сюжета вполне может быть перенесена на условия сценического представления.

Наблюдения формалистов относительно того, что герои гротескной прозы напоминают маски, марионеток, вполне применимы к гротескной драматургии «условного театра» Мейерхольда, чьи представления о Гоголе полностью совпадают с представлениями формалистов[529]. Отстраненность актера от исполняемой роли, которой требовал и сам Гоголь, и связанные с этим эффекты обнажения и разрушения иллюзии вполне могут быть проинтерпретированы исходя из теории сказа и как следствие остраняющего смешения речевых перспектив (депсихологизация сказа и т. д.). То же касается и исключительно конструктивной, определяющей сюжет функции героя в повествовательном контексте, личное присутствие которого служит лишь предлогом соединения серийно порождаемых драматургических единиц.

Гоголь, а еще в более явном виде Мейерхольд заменяют гомогенно мотивированное, миметически ориентированное, последовательное развитие действия фрагментированным монтажом «атомизированных» сцен, сочлененных друг с другом по принципу первичного контраста. Однако тот же принцип контраста действует в отношении знаковых систем жестикуляции, мимики, дикции, поз, моторики движений и т. д., которые используются в депсихологизированном виде, смещенными друг относительно друга, остраняющими друг друга: выразительные средства *парадигматизируются* и между ними устанавливаются новые *отношения*[530].

Программу подобной новой остраняющей драматургии Мейерхольд[531] *изложил уже в 1913 году* в сборнике «О театре», позаимствовав понятие театральной «условности», совершенно в том же смысле, в каком его позднее использовали формалисты, у В. Брюсова (Ненужная правда. — Мир искусства, 1902, № 4, отд. 3, с. 67–74) и Вячеслава Иванова. Согласно Брюсову, «условность» в этом смысле означает любое сознательное отклонение, сигнал, указывающий на самоценность сценического действия и его контраст по отношению

[529] Ср. Н. Волков. Гоголь. М.; Л., 1929; ср. в сб.: Гоголь и Мейерхольд. М., 1927.

[530] Сборник статей об инсценировке «Ревизора» был опубликован под заглавием «Ревизор в театре имени Вс. Мейерхольда» (Л., 1927, изд. Театральным отделом ГИИИ); в нем опубликованы, в частности, статьи: Слонимский А. Л. Новое истолкование «Ревизора» (с. 5–18); Гвоздев А. А. Ревизия «Ревизора» (с. 19–44). Мейерхольд («Балаган», 1912) определяет гротескное в театре как постоянное стремление художника перенести зрителя из одной плоскости в другую, «неожиданную» для зрителя.

[531] Наряду с непосредственным влиянием драматургии и эстетики С. Третьякова и «Нового ЛЕФа» на теорию остранения Бертольта Брехта следует особо учитывать воздействие на него Мейерхольда: Третьяков и ЛЕФ послужили источником идеологической базы теории Брехта, а Мейерхольд — техники, художественных приемов. Ср.

к объективной прагматике и ее традиционному представлению на сцене (Брюсов: «везде, где искусство, там и условность» — с. 126–127). Мейерхольд устанавливает новые, динамизированные, отрефлектированные отношения между четырьмя основными участниками театрально-эстетического процесса (автор — режиссер — актер — зритель): в то время как в «театре-треугольнике» (Мейерхольд, с. 129) режиссер подчиняет творчество автора, как и личность актера, своей концепции, предлагая пассивный объект своей интерпретации столь же пассивной публике, в «театре прямом» происходит освобождение как режиссера (от авторского текста), так и актера (от режиссерского влияния), а также зрителя (от нерефлектированного пассивного восприятия показываемого) (с. 130). Принцип непосредственности отношений между актером и зрителем порождает (намеренную) импровизацию, т. е. в изначальном смысле ex improviso — обман ожиданий, рассчитанный эффект остранения («театр — это лицедейство» — с. 132). Это новое отношение актера к собственной роли отражается и в отстраненном произнесении текста, резко отличающемся от практической, подражающей речи и сознательно утрированном, более того, оно зачастую противоречит характеру сценической фабульной ситуации и миметическому сказу героя (с. 134).

Активизация зрителя (с. 141) основана на подчеркнуто игровом характере действия, который отличается амбивалентной позицией идентификации, причем зрителю постоянно должен демонстрироваться фиктивный характер происходящего на сцене. Точно так же актер никак не должен забывать, что играет перед публикой и не тождествен своей сценической фабульной роли, что он может быть лишь носителем условной сюжетной роли. Так что между «условной техникой» и «иллюзорным приемом» идет постоянная борьба (с. 142), «чистая театральность» сценического обнажения борется с реалистическим «бытовым театром», с тем, что Брехт обозначал как «аристотелеву» драматургию[532].

Brecht B. Gesammelte Werke. I, S. 385 («Über das Stanislawski-System»). Общей исходной точкой — наряду со средневековой драматургией и гротескными традициями античного мима — был также японский театр но, сыгравший значительную роль в творчестве Брехта и Мейерхольда, а также Эйзенштейна. «Новая техника актерского искусства» Брехта включает прием отстраненной декламации, несоответствия между вчувствованием и текстом, жестом и словом, актером (как личностью) и ролью и т. д. В этих «технических приемах недоумения» неожиданно становится осознанным пересечение реальности и иллюзии, зритель «освобождается от гипноза» (с. 341), но не затем, чтобы активизировать его способность сопереживания или сделать его более чувствительным (как в Ф 1), а чтобы подготовить его к восприятию того, что несет текст, его идеологии.

[532] Мейерхольд защищает игровой характер импровизационного театра commedia dell'arte, русской балаганной традиции, в которых «движение существеннее слова», ошеломление и развлечение важнее «морального содержания». Ср. также Лунц Л. Детский смех (защита чистой комедии, голого сюжетного жанра в противовес «идеологическому, высокому искусству»); Он же. Мариводаж (о сознании актеров, что они являются лишь фигурами в «игре», «условном» сценическом действии); Он же. Об инсценировке сатирических романов; Он же. Театр Ремизова (каламбурный театр, заумный театр). Ср. также Векслер А. Маски (о том, что персонажи commedia dell'arte

В той же гротескной и народной традиции русские футуристы[533] создали драматургию остранения, которая намного превосходила драматургию Мейерхольда в спонтанности и радикальности потому, что возникла за пределами привычного, институционализованного театра (в «подполье», как андерграунд), в качестве хеппенинга или остраняющей акции, в карнавальной театрализации (Евреинов)[534].

Существенный, еще слишком мало изученный театральный прием пьес Хлебникова, Маяковского, Крученых относится к области реализации языковых приемов (каламбуров, метафор, метаморфоз и т. д.), которые осуществляются уже не на (воображаемом) уровне фабулы, а непосредственно актером и через него, его действия на сцене, как это происходит, например, у Хлебникова в «Маркизе Дезэс», «Зангези», «Богах» и др. и в ранних пьесах Маяковского («Владимир Маяковский», «Облако в штанах»), герои которых являются продуктом метафорических метаморфоз и персонификации (ср. Шкловский. Ход коня, с. 48 — об инсценировке «Зангези» Татлиным).

Процесс реализации захватил и все другие сценические элементы, прежде всего декорации, которые (подобно иллюстрации в футуристических альманахах) играют автономную и равноправную роль наряду с другими театральными знаковыми системами (ср. Ларионова, Гончарову, Малевича и др. представителей авангарда в роли художников сцены): это гротескное одушевление[535] декораций и реквизита выводится непо-

---

носят характер масок); Шкловский. Гамбургский счет, с. 97- (о пьесе Л. Лунца «Вне закона» и собственных драматургических опытах Шкловского).

[533] Ср. Ripellino A. M. Majakowski und das russische Theater. Theater der Avantgarda (с подробной библиографией). Клеберг Л. Соотношение сцены и зрительного зала: К типологии русского театра начала XX в., с. 27–38 (сопоставление сценических *моделей Станиславского, Мейерхольда, Евреинова* и конструктивистов). *Харджиев Н. Судьба Алексея Крученых, с. 34–42.*

[534] *Ср. Евреинов. Театрализация жизни; Он же.* Театр как таковой; Радлов. Десять лет в театре; Gourfinkel. Théâtre russe contemporain; Zich. Estetika dramatického umění. Подробную библиографию см.: Минц. У истоков советской драматургии.

[535] Обращение к кукольному театру пропагадировалось Мейерхольдом, так же как и футуристами: механизация речи и интересовала формалистов как в их теории зауми, так и в их теории сказа. Параллельно Мейерхольд создал свою сценическую «биомеханику», которая в конечном счете заменяет направленную на создание иллюзии концепцию переживания Станиславского обнажающей хореографией абстрагированных систем движения, частью которых становятся и декорации (Шкловский. Ход коня, с. 64–67). Шкловский также (Народная комедия и «Первый винокур». — Ход коня, с. 126) устанавливает связь между гротескной поэтикой народного театра и принципом реализации каламбура в современной драматургии (прежде всего в «Мистерии-буфф» Маяковского, которую Шкловский интерпретирует как «канонизацию народного приема»). Точно так же может происходить и сценическое «развертывание метафоры», при этом сценический персонаж выступает как «персонификация». Футуристы последовательно говорили о «фактуризме театра» — аналогично «фактуре» в кубофутуристической поэтике. В связи с критикой «фактуризма театра» ср. Казанский. Фактура в театре, с. 2–3 (опасается исчезновения актерского театра). О связи сценической декламации и сказа см. Виноградов. О художественной прозе, с. 39-; Он же. К построению теории поэтического языка, § 11; Смирнов А. Проблема современного театра (подробное обсуждение Мейерхольда и театрального авангарда начала 20-х гг., прежде всего противопоста-

средственно из гротескной метафорики и каламбурных приемов поэтического текста и контрастирует с гротескным овеществлением актеров, превращаемых в марионеток, маски и исполнителей пантомимы.

Гротескный принцип депсихологизации носителя сказа в повествовательной прозе соотносится с депсихологизацией сценических исполнителей ролей и с обособлением роли и действующих в ней приемов; эта эмансипация роли (маски) практически осуществляется не только в механизации движений, но и в остранении сценического исполнения, которого Мейерхольд хотел добиться с помощью техники «преуменьшения», а футуристы — через «беспредметную» игру[536].

Театр действия, о котором Маринетти объявил уже в своих футуристических манифестах 1913–1914 гг., также был включен русскими футуристами в их программу и реализован на сцене. Шкловский тоже неоднократно высказывался за канонизацию искусства цирка и варьете (Ход коня, с. 138-: «искусство цирка» в духе «монтажа аттракционов» Мейерхольда), но упорно сопротивлялся акционизму левого Пролеткульта и массовым зрелищам. Однако эта позиция Шкловского была обусловлена не столько соображениями, связанными с теорией театра, сколько его вообще отрицательным отношением к Пролеткульту и массовому искусству[537].

Менее понятна и последовательна критика Шкловским новых инсценировок классических, известных пьес средствами современной, авангардной остраняющей драматургии: именно эти остраненные инсценировки дали бы достаточно материала для формалистского анализа демотивации, пародирования, остранения исторической перспективы и устоявшейся системы мотивировки. Правда, критика Шкловского направлена главным образом против «реставрации» классических пьес (Ход коня, с. 47)[538].

«Режиссерский театр» Мейерхольда предполагает новые, эмансипированные отношения между автором и режиссером, т. е. режиссер становится «соавтором»

вления формально-конструктивистской и психологически-иллюзионной драматургии). О средневековых корнях современной драматургии см. также Тынянов. Проблема стихотворного языка, с. 51 (семасиологизация реквизита и его эквиваленты в сознании зрителей).

[536] Ср. Крученых. Фонетика театра; Радлов. О чистой стихии актерного искусства. К сожалению, отсутствует методическая связь между теорией декламации Бернштейна и драматической теорией Мейерхольда, который заставлял своих актеров сознательно «декламировать», чтобы обозначить отстраненность от «чужой речи».

[537] Шкловский (Ход коня, с. 52–53) резко критикует концепцию «театрализации жизни» и коллективного творчества Радлова и Евреинова. Шкловский считает, что в искусстве не может быть наивной импровизации (с. 56), поскольку любая художественная импровизация предполагает точное знание контекста, знание, которое отсутствует при массовых непрофессиональных мероприятиях театра Пролеткульта: в конечном счете «всякое нарушение канона ... предполагает норму» (с. 73), «новое растет по законам старого» (с. 74).

[538] Шкловский. Гамбургский счет (критика остраненной инсценировки «Ревизора» Мейерхольдом); Он же. Их настоящее, с. 84–85 (Мейерхольд и Эйзенштейн).

пьесы, инсценировка как исполнительское искусство выходит из тени репродукции на свет самостоятельного, автономного творчества, равноправного тексту произведения, более того, может над ним доминировать, деформировать его.

Так замышлялась знаменитая инсценировка «Леса» Островского 1924 года, и еще в большей степени деформированная и остраненная инсценировка «Ревизора» (1926), которая словно парадигматизирует пьесу, как предполагается, хорошо знакомую зрителям, обнажает ее структуру, разлагая ее на мельчайшие сценические единицы, заново скомбинированные со структурно им аналогичными сценическими единицами из других пьес и текстов Гоголя. Конкретный текст произведения, «артефакт» повестей и пьес Гоголя снижается до уровня пассивного фабульного материала, получающего конструктивную функцию лишь в рамках новой инсценировки, функцию, которая уже не соответствует первоначальной контекстуальной функции в «оригинале» классика[539].

Наряду с остраняющими инсценировками Мейерхольда, Трауберга, Козинцева и др. Шкловский внимательно следил за монтажной драматургией Эйзенштейна и первыми попытками С. Третьякова создать сценические фактографические коллажи (Гамбургский счет, с. 147–148). Непосредственно остраняющей теорией Мейерхольда Шкловский занялся очень рано, в своей статье «О психологической рампе» (Жизнь искусства, 1920, № 445, расширенный вариант: Ход коня, с. 76–79). Не углубляясь в тезисы Мейерхольда (у которого Шкловский позаимствовал название), он соединяет в своей статье теорию «условного театра» с повествовательными остраняющими приемами Сервантеса, Стерна, Гофмана, Гоголя и других «героев» своей теории прозы. Подобно персонажам повести Гофмана «Принцесса Брамбилла» (и многих других произведений стернианской традиции) актеры на сцене обнажают ее условность, «искусственность» с помощью рассчитанной «нарочности действия» (Ход коня, с. 77) и остраняющего устранения «психологической рампы» между сценой и публикой, фабульной иллюзией и зрительским воображением. Только это обнажение «условности искусства» и конституирует для формалистов драматургичность, сценичность вообще:

«Театру нужна мерцающая, то есть то возникающая, то исчезающая иллюзия. Психологическая рампа один из стилистических приемов театра, один из элементов его формы» (Ход коня, с. 78).

Однако «подчеркивание рампы», «обнажение приема игры» (с. 79) никогда не приводит к полному устранению рампы (как того требуют, например, сторонники «театрализации жизни»), а утверждает ее в конечном счете как конструктивный элемент драматической, сценической структуры.

Ту же иронизацию имеет в виду Шкловский, когда говорит о несовпадении перспективы героя и публики, реализуемой также и в перспективе повествования (хотя и на уровне воображения)[540].

---

539 Интересно было бы сравнить остраняющую постановку Гоголя Мейерхольдом и тыняновскую экранизацию «Шинели».

540 Шкловский (О теории прозы, с. 115–116) обобщает прием мультиперспективного преломления сознания героя в качестве характерного признака «условности» искусства вообще, как «подчеркивание рампы».

«Что касается театра, то в нем иллюзия ... должна иметь мерцающий характер ... Зритель должен испытывать в себе смену восприятия действия ... В этих пьесах действие на сцене воспринимается то как игра, то как жизнь» (Шкловский. О теории прозы, с. 116).

Точно так же трактовал Эйхенбаум уже в 1919 г. в своем исследовании «О трагедии и трагическом» (Сквозь литературу, с. 73–151) на примере классицистской драматургии Шиллера и французских драматургов XVIII в. сценическое или театральное остранение, задолго до Третьякова и Брехта определив принцип «сострадания» и «наслаждения» классической модели самоотождествления аристотелевской традиции как аффирмативный фон авангардистской остраняющей драматургии. Интересна попытка Эйхенбаума (практически оставшаяся без внимания) продолжить осмысление теории трагедии (трагического) Шиллера и его принципа «формы, разрушающей содержание» в духе теории остранения — подобно тому, что несколько лет позднее предпринял в своей «Психологии искусства» Выготский[541].

«Зритель начинает следить не столько за самым страданием героя, сколько за процессом развития и композиции, за мотивировкой — сострадание становится тогда не душевным, индивидуальным его переживанием, не эмоцией, а лишь общим представлением, которое он держит в руках одновременно с биноклем. ... [зритель] ждет от художника не этого чувства [сострадания] самого по себе, а особых приемов, которыми оно вызывается. Чем более скрыты они, тем блистательнее обман ...» (Эйхенбаум. О трагедии и трагическом, с. 77–78).

Эйхенбаум пытается доказать, что схема повествовательной теории сюжета вполне приложима к драматургическому сюжету, более того, в этом случае конструктивный принцип «ступенчатости», сплетение мотивировок и роль героя обнажаются еще более явно: «Сострадание становится формальным — не “переживанием”, не “эмоцией”, а созерцанием ... Сострадание использовано, как одна из форм восприятия» (О трагедии и трагическом, с. 82).

Наиболее подробно — в тесной связи с формалистской теорией остранения — проблемой перспективного несоответствия позиций героя и публики, сценической иллюзии и конкретной коммуникативной ситуации и связанным с этим феноменом «психологической рампы» занимался фольклорист Петр Богатырев[542]. Так же как Мейерхольд, Маяковский и другие представители театрального

[541] Согласно Эйхенбауму, воспринимающая роль публики гораздо глубже коренится в коммуникативном процессе инсценировки, чем функция читателя — в печатном тексте. К сожалению, Эйхенбаум тоже не развил намеченный им подход к перспективе театра (как и Шкловский, Пять человек знакомых, с. 29–30, 47). См. также комментарий Х. Маурера к немецкому переводу «О трагедии и трагическом» Эйхенбаума (Maurer. — Poetica, 1967, Bd. I, S. 375–382); Шкловский. По поводу короля Лира. — Ход коня, с. 146–151.

[542] Богатырев. Вопросы теории народного искусства, с. 16 (о сценическом остранении — со ссылкой на Шкловского!); Он же. Чешский кукольный театр и русский народный театр. Подобно Шкловскому, Богатырев также подчеркивает своеобразие социологии восприятия городской публики в сравнении с сельской, публики образованной и наивной, по-разному реагирующей на приемы остранения (с. 28–29). Только с учетом коммуникативной ситуации можно определить, какую функцию выполняет пьеса — ритуальную, культовую, магическую, сатирическую или эстетическую.

авангарда, Богатырев понял и объяснил значение «народного театра» для нового искусства начала века. Более всего Богатырева занимала в его театроведческих трудах проблема создания и разрушения иллюзии, как в наивном, так и в продвинутом, культивированном процессе восприятия.

Анализ самого театра как структуры, состоящей из сценического пространства и зрительного зала (Богатырев. Вопросы теории народного искусства, с. 50-), актерской игры и публики, декорации и текста, реального и изображаемого времени и т. д. позволяет заложить основы универсальной семиотики сценической знаковой системы, выходящей за пределы формалистских опытов на уровень теории драмы. Именно теснота и спонтанность отношений «сцена—публика» в народном театре (с. 51-), наивная импровизация и иллюзионизм в условиях городского, культивированного театра выполняют совершенно иную функцию и сталкиваются с совершенно иным апперцептивным фоном, чем в фольклорном контексте: «примитивизм», «наивизм» подчиняются в театре тем же условиям восприятия, как и примитивизм в изобразительном искусстве авангарда 10-х годов. В качестве общего правила и в этом случае действует тенденция, в соответствии с которой доминирующие (или сопутствующие) в народной драме и народном искусстве вообще внеэстетические функции в «условности» современной инсценировки эстетизируются и тем самым секуляризируются.

С. Балухатый (как член словесного отделения ГИИИ) был единственным близким формалистам теоретиком, который основательно занимался теорией драмы в духе формализма. Однако его «Проблемы драматургического анализа: Чехов» (Вопросы поэтики. Вып. 9. Л., 1927) не являются всеобъемлющей теорией драмы, ограничиваясь анализом «бытовой драмы в практике отдельного мастера», т. е. Чехова, и посвящены как раз явлению, противоположному авангардной остраняющей драматургии. Гораздо более плодотворной с точки зрения метода, можно даже сказать, стоящей на одном уровне с морфологией сказки *В. Проппа является теория мелодрамы Балухатого, намеченная им в работе* «К поэтике мелодрамы» (Поэтика. Вып. III, 1927, с. 63–86): в ней поставленная Эйхенбаумом в центр теории драмы проблема «сочувствия» определяется — в пределах мелодраматического жанра — с точки зрения эстетики восприятия как «обнажение страстей», как «эмоциональная структура», организующая мелодраматический сюжет (с. 64). Согласно Балухатому, интенсивность структуры эмоций в мелодраматическом жанре и его «эмоциональная телеология» доминирует над всеми натуралистическими, социопсихологическими мотивациями сюжета и положений героя, деформируя их, благодаря чему достигается остранение сюжета, аналогичное повествовательной прозе родственного типа («нарушение привычной связи бытовых явлений» — с. 65). Так же как действия героя в чистом сюжетном типе или сказке (ср. выше о Проппе) депсихологизированы, в мелодраме тоже отсутствует «психологическая оправданность» поведения, в противоположность реалистически-психологической драме (с. 67), она может, однако, быть заменена «моральной телеологией» (с. 68) — или (правда, сам Балухатый на это не указывает) ясной агитполитической тенденцией, как, например, в драматургии Маяковского.

Драматургические функции композиции (от «загадки/завязки» через экспозицию, диспозицию, эпизоды до финальной конструкции — «разгадки») строго скоординиро-

ваны с «драматургическим восприятием» зрителя, с тем, правда, ограничением, что это «театральное восприятие» мелодрамы адекватно только тогда, когда мелодрама — как и вообще все жанры тенденциозного искусства («искусства прямого воздействия» — с. 85) — находит адекватного жанру зрителя, то есть соответствующего «примитивного», редуцированного, наивного реципиента, для которого «условность» театра и тем самым первичные эстетические интенции остаются недоступными. Наряду с этой важной для эстетики восприятия констатацией Балухатый также указывает на эволюционную относительность мелодраматического жанра (или его адекватного восприятия), который — в зависимости от синхронного эстетического или коммуникативного контекста — приобретает собственный интрафункциональный порядок. Столь существенное различение драмы как текста (партитуры, основы) и драмы как чистой инсценировки (исполнения, интерпретации) хотя и намечено Балухатым, однако в равной степени значимое различение артефакта и эстетического объекта, которое было осуществлено, например, в это же время Бернштейном в его теории декламации, к сожалению отсутствует в теории драмы Балухатого[543].

[543] Томашевский (О драматической литературе) также обращается к проблемам эстетики восприятия в театре: он различает фактическое зрелище с реальными действиями (например, акробатические номера в цирке) и сценическую иллюзию, «тематизм» сцены (тема = знак внелитературного материала). Прорыв «тематизма» (т. е. иллюзии) с помощью фактов отменяет «нейтрализацию зрителя» и ведет к интенсивным эффектам остранения. Дальнейшая литература по теории драмы, которая отчасти близка формализму: Клейнер И. У истоков драматургии: Опыт обоснования метода исследования драматургических произведений; Очерки по истории европейского театра (в том числе статьи: Пиотровский. Античный театр, с. 7–55; Миклашевский. Итальянская комедия (Commedia dell'arte), с. 125-); О театре: Временник отдела истории и теории театра ГИИИ (в том числе: Гвоздев А. О смене театральных систем (о понятии «система театра» — с. 9–10), с. 7–36; Извеков Н. Классификация театральных процессов, с. 37–50; Соловьев В. И. Игра вещей в театре, с. 51–59); Гвоздев А. Итоги и задачи научной истории театра, с. 119-.

Ф 3

Третья фаза русского формализма

(Прагматическая модель)

I. Теория эволюции раннего формализма (Ф 3/1)

Из первой объемной публикации не печатавшихся прежде произведений Тынянова и сопровождающего их подробного комментария, прежде всего Вяч. Вс. Иванова (Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино: комментарии, с. 397–572), явственно следует, что уже в конце 10-х — начале 20-х годов в общих чертах была намечена формалистская теория эволюции, основная отличительная черта которой заключалась в противопоставлении литературно-имманентной «эволюции» («традиции») и внехудожественного «генезиса». В этой ранней теории эволюции (Ф 3/1) литературно-исторический процесс сведен к *очень абстрактному*, систематизированному конструкту последовательности *сменяющих друг друга литературных норм*, «мутирующих» по образцу биологической эволюции (Тынянов 1977, с. 511: «жанр как ген»), при этом литературное произведение представляет собой «развертывающуюся динамическую целостность» (с. 509). С этой точки зрения история сводится к «чистому движению», которое является самопроизвольным — на основе «деавтоматизации» — и свободно от внешних, каузально-генетических влияний. Уже в самых ранних работах по истории литературы (например, «Тютчев и Гейне» — Тынянов 1977, с. 350-), созданных в 1917–1920 годах, Тынянов занимается проблемой заимствований и влияний.

Влияние определяется как «перенесение в личное (или национальное) искусство главного композиционного приема из искусства другого художника или иностранной литературы» (с. 387); заимствование представляет собой особый случай влияния, а именно — перенесение отдельного приема, «уже обросшего художественной плотью», отдельного тематического или словесного элемента. Эти влияния проявляются поначалу в (еще) не канонизированных или олитературенных областях письменности (например, в газетных и журнальных публикациях).

«Одно и то же явление может генетически восходить к известному иностранному образцу и в то же самое время быть развитием определенной традиции национальной

литературы, чуждой и даже враждебной этому образцу» (Тынянов. Тютчев и Гейне. — Тынянов 1977, с. 29).

Все генетические влияния (в том числе и зарубежные на отечественную литературу) все же деформируются и трансформируются под давлением системы, в которую они вводятся, поскольку они получают место в соответствующей господствующей системе жанров, которое совсем не обязательно совпадает с их изначальным местом или функцией. «Системность» и «упорядоченность» эволюционного движения находятся в противоречии с представляющимся с точки зрения Ф 3/1 неупорядоченным, хаотическим, случайным внехудожественным фоном (общество, идеология, политика, психология и т. д.). Область «генезиса» охватывает конкретную историческую «фактичность» — его адекватный анализ обеспечивают традиционные дисциплины: источниковедение, документация, филологически точное описание текста, в то время как феномены «эволюции», литературной «системности» являются предметом анализа культурологического, литературоведческого. Феномены «генезиса» следуют принципу «случайности» — понятие, которое в Ф 3/1 имеет негативно-полемическую, а в Ф 3/2 — позитивную оценку.

Тыняновское представление об (эволюционной) системности несомненно формировалось под воздействием концепции синхронной языковой системы в современной лингвистике, послужившей образцом для его модели «синхронной литературной системы» (Тынянов 1977, с. 523): в то время как «автофункция» представляет парадигматический параметр элемента или произведения в системе литературных норм (langue), «синфункция» обозначает синтагматический параметр элемента, диахроническая значимость которого подвержена изменению. Модель «эпохи-системы» Ф 3 представляет собой попытку преодоления жесткой дихотомии «синхрония — диахрония» (Тынянов 1977, с. 523): «эволюция совершается каждый день» — однако не в смысле гомогенного развития, а скачкообразно, «диалектически». В синхронной абстракции система предстает вечным круговращением элементов, стремящихся с периферии в центр или оттесняемых с центра на периферию; при этом динамика всегда поддерживается с периферии, из области «эксцентричности» (Тынянов 1977, с. 257). И в этом случае — прежде всего в модели Ф 3/1 — обращает на себя внимание внедрение принципа остранения в абстрактный конструкт; периферийная позиция жанра сравнима с периферийной позицией «постороннего человека», с его остраненной перспективой и его новым видением канонизированной (в центре) остраненной перспективы и канонизированного (в центре) взгляда на мир. Это новое, поднимающееся с периферии, из «задворков и низин» (с. 258), объявляет борьбу застышему, окостенелому центру, при этом «новизна» и художественная эффективность определены не субстанциально (содержательно-тематически), а состоят в «новом использовании старых приемов, в их новом конструктивном значении» (т. е. функции) (с. 259). Процесс эволюционного остранения — функциональное преобразование элементов, при этом свойственное Ф 1 понятие деформации сменяется понятием «трансформации» (с. 517).

1. «Историческая поэтика» и литературно-историческая концепция Ф 3

Нетрудно выявить целый ряд параллелей между поздней концепцией «исторической поэтики» у Веселовского[544] и формалистской моделью литературно-исторического метода. Обе они объединены прежде всего стремлением ограничить научный объект факторами, выявляемыми исключительно теми методами, которые на них настроены, не принимая при этом во внимание «априорные или предвзятые представления» либо действующие вне научного объекта факторы (ср. Энгельгардт. А. Н. Веселовский, с. 17–18, 32–33). Веселовский требовал проверки всех литературно-исторических положений самим фактом — независимо от сознания творца и реципиента, т. е., в противоположность школе Потебни,

[544] Об «исторической поэтике» ср. Якобсон Л. Формальный метод и «историческая поэтика»; Ефимов. Формализм в русском литературоведении, с. 36-, 78- (подробная библиография). Для литературно-исторического имманентизма Ф 3 имела значение работа: Перетц. Из лекций по методологии истории русской литературы (критика теории отражения, подчеркивание «манеры создания» и «формальной точки зрения»); Он же. От культурной истории — к исторической поэтике. Формалисты сами постоянно подчеркивали значение «Историко-литературного общества имени Пушкина» С. А. Венгерова и его семинаров. Тем не менее биографизм Венгерова был чужд формалистам, так что нет никаких оснований характеризовать — как это делал Томашевский (Формальный метод ..., с. 145-) — формализм как «канонизацию младшей линии пушкинистики». О полемике между представителями «культурно-исторического метода» (Пыпин, Буслаев, Тихонравов) и «исторической поэтики» см. Пиксанов. Новый путь литературной науки; Сакулин. К вопросу о построении поэтики (полемика против «Задач поэтики» Жирмунского, где «историческая поэтика» отделяется от «истории литературы» при этом «историческая поэтика» постулируется в качестве чисто теоретической дисциплины). Позднее Жирмунский (К вопросу о формальном методе. — В кн.: Вопросы теории литературы, с. 12-) резко размежевал свою «историческую поэтику» и эволюционную теорию Ф 3. Ср. также Жирмунский. Новейшие течения историко-литературной мысли в Германии (подробная библиография немецких работ по истории литературы); Казанский. Идея исторической поэтики (подчеркивает связь между Веселовским и немецким историком литературы Шерером; указывает на зависимость Ф 3 от Веселовского — с. 9–10). О семинарах Венгерова см. Фомин. С. А. Венгеров, как профессор и руководитель Пушкинского семинария (перечисление семинарских работ формалистов). Ср. далее: Смирнов А. Пути и задачи науки о литературе (обстоятельная дискуссия с формализмом с опорой на философию истории Рикерта). Влияние немецкой науки на Ф 3 еще практически не изучалось — прежде всего влияние В. Дибелиуса, чью книгу «Искусство английского романа» (Dibelius. Englische Romankunst) цитирует Эйхенбаум в «Молодом Толстом» (с. 46); следы этого влияния обнаруживаются и у Шкловского. Однако еще более значимо влияние французских эволюционистов Брюнетьера и Лансона (Ефимов. Формализм в русском литературоведении, с. 59–60). В решающем месте своей работы «Связь приемов ...» Шкловский цитирует предисловие к Brunetière. Manuel de l'histoire de la littérature française, p. III (принцип диахронической интертекстуальности). Аналогично формалистам Брюнетьер постулирует в качестве двигателя эволюции «волю делать иначе». Ср. работу Брюнетьера «L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature (1891), которая уже в год своего появления была подробно отрецензирована в «Русской мысли» (№ 7, с. 66–89). Произведения Лансона были частично переведены на русский язык: Метод в истории литературы. М., 1911 (со значимым предисловием Гершензона).

он представлял взгляд на произведение как «ergon», а не «energeia» в смысле Гумбольдта (Энгельгардт. А. Н. Веселовский: Введение, с. VI). Эта «феноменологическая» (в старом смысле) рабочая гипотеза, точно охарактеризованная Энгельгардтом[545] как «проекционный метод» (с. 44–45, 49) представляет собой действительно удобный общий знаменатель всех часто противоречивых подходов Веселовского — однако может быть лишь с оговорками перенесена на редукционистскую модель Ф 1 и только в некоторых пунктах — на Ф 2 и касающиеся эстетики восприятия положения Ф 3.

Однако эта «проекция» научного объекта на «объективную», генетически независимую от сознания область лишь перемещала целый ряд свойств сознания и восприятия в научный объект, тем самым сразу приобретавший имманентные законы развития, а значит и движущие факторы, которые должны были определять его историческую трансформацию изнутри и исключать все генетически-каузальные зависимости гетерогенных факторов или по крайней мере объявлять их вторично-модифицирующими.

Тем не менее Веселовский и современные ему представители так называемой «эволюционной школы» (Плотников, Кареев и др., еще более последовательно в работах механистического «дарвиниста» Брюнетьера) признавали предпосылку автономной эволюции эстетического «ряда» не для всех стадий искусства как явления культуры. Как ни стремился Веселовский придерживаться компаративистского, т. е. в самом широком смысле имманентного, подхода к историческим изменениям сюжетных и жанровых структур, в вопросе их возникновения в доисторический период развития человечества[546] он все же оставался на почве генетически-каузальной интерпретации — таким образом, в доисторический период имеют место иные цели познания, а тем самым и условия редукции, чем в ходе исторической эволюции; иными словами, Веселовский принимает наличие двух разнородных реальных и научных объектов — с одной *стороны, поэзии в контексте ритуальных, культовых, тотемистических функций, взаимодействующих в синкретической системе*, а с другой стороны, поэзии как все более эстетизируемого, автономного ряда в общем поле эволюционной диссоциации различных культурных функций и их взаимной изоляции.

Если «очистить» концепцию Веселовского от всех непоследовательностей, то в конечном счете получится противопоставление статичной, но функционально единой фазы сознания архаической «примитивной» структуры мышления и динамичной, но многофункциональной, многонациональной, индивидуализированной, плюралистической «фазы», в которой эстетическое все меньше зависит от внеэстетических структур, однако одновременно с этим все больше зависит от внешне произвольных и внесистемных интенций отдельных индивидуумов. Хотя стремление Веселовского элиминировать индивидуальные, субъективные

---

[545] Энгельгардт. А. Н. Веселовский, с. 27–28 (о позитивизме Веселовского и его антипатии к «абстрактным формулам и нормам»).

[546] Веселовский. Поэтика сюжетов и ее задачи. Введение. — Собр. соч., т. 2 (3-я гл.: «Бытовые основы сюжетности. Доисторический быт и отражающие его мотивы и сюжеты»). О первобытном синкретизме и последующей дифференциации жанров ср. Веселовский. Три главы из исторической поэтики. — Историческая поэтика, с. 200-. Ср. в связи с этим также Erlich. Russischer Formalismus, S. 32–33.

факторы сознания и заменить их не определяемыми более подробно «коллективными величинами» и направлено своим вектором в сторону формалистской теории восприятия, однако его генетическая компаративистика имеет при этом крайне мало общего с формалистским представлением о действенности исторических, ареальных «влияний», «традиций», «миграций» и т. д.

Веселовский сам скорректировал с помощью современной ему западной антропологии и «теорию самозарождения» как наивную компаративистику, постоянно стремящуюся свести явные аналогии к генетической зависимости, и гипертрофическое развитие школы заимствований, исходной позицией которой были географически проверяемые миграции и странствия мотивов (Энгельгардт. А. Н. Веселовский, с. 63–64).

Полемика Шкловского против «этнографической школы» (Шкловский. Воскрешение слова, с. 25–26) в ходе работы над теорией сюжета является продолжением этой корректировки с целью формирования негенетического, структурного анализа сюжетов, намеченного Проппом в «Морфологии сказки». Совершенно очевидно, что Шкловский, как и другие представители Ф 1, исходя из редукционистской модели отвергал любые попытки каузального выведения структур из реальных условий их генезиса (социальная среда, общественное устройство, обычаи, идеология и т. д.) и их традиции (заимствования, связи и т. д.) и тем самым не мог не войти в противоречие с концепцией Веселовского, выводившей сюжеты из «быта» и структуры ритуала, прежде всего первобытной эпохи (Шкловский. Теория прозы, с. 22-: «Об этнографической школе»)[547].

В то время как Веселовский сосредотачивал свое внимание на «общности» и «повторяемости» мотивов, выводя факторы вариаций мотивов в область внеэстетического, — поэтому он был заинтересован в статической констатации «словаря типических схем и положений», — формалисты обращают внимание прежде всего именно на те факторы, которые в сюжете, в конкретной конструкции произведения приводят парадигматические элементы в какой-либо новый, неожиданный, остраненный порядок. Таким образом, уже в формалистском определении сюжета и его остранения скрывается зародыш имманентной теории эволюции, предпосылки которой хотя и были намечены в Ф 1, однако не вошли ни в метод, ни в практику анализа произведений[548].

В раннеформалистской концепции эволюции не только принцип деавтоматизации (эстетика восприятия), рефлексологической стандартизации, но и механистическая дарвинистская концепция борьбы жанров (видов) за «существование» не в последнюю очередь были следствием распространенного на рубеже

[547] Формалисты последовательно исключали всю область «первобытного синкретизма» из литературоведческого анализа (ср. Казанский. Идея исторической поэтики, с. 11-), однако соглашались с тезисом Веселовского о прогрессирующей демотивации изначально внеэстетически обусловленных функций искусства.

[548] Ср. Энгельгардт. А. Н. Веселовский, с. 55 (о неприятии формалистами «каузально-генетической» точки зрения как Веселовского, так и немецких типологов стиля — Вёльфлина, Воррингера, Вальцеля и др.).

веков пессимистического взгляда на культуру, который исходил из идеи «отмирания» и «окаменения» целых культурных ареалов и культурных эпох. Героями этой «борьбы за существование», постоянной борьбы против норм и традиций были, с одной стороны, приемы (или их системы и роды), а с другой стороны — уже Установка 2 (правда, еще в очень абстрактном понимании), которая — на основе «ощутимости», первичной «неожиданности» и «новизны» — сама по себе, без дополнительной обусловленности внеэстетическими факторами принципиально направлена на изменение, вариацию, деканонизацию господствующих стандартов. Принципом механистической редукции художественной эволюции в Ф 1 была формула «искусство создает канон, чтобы преодолеть его» (Эйхенбаум. Сквозь литературу, с. 158).

В рамках редукционистской модели Ф 1 это стремление к деканонизации не могло быть охарактеризовано более подробно или определено в своей направленности, несомненным был только факт, что — в согласии с имманентным методу принципом остранения — разрушающая канон деавтоматизация вызывает эффект поляризации и в ходе развития сама неизбежно становится объектом остранения. Для Ф 1 характерна нерефлектированная проекция генезиса эволюции сферы условий восприятия («установка», «ощущение») на сферу приемов, структуры: «эволюция ощутимости» или «эволюция установки» действует в научном объекте «эволюции приемов» (а в Ф 2 — «эволюции жанров») как имманентная движущая «пружина», обеспечивающая автономное развитие эстетических рядов[549].

Шкловский также выводит эволюцию искусства не из бытовых изменений, а из эволюции «ощутимости»: «Всякая художественная форма проходит путь от рождения к смерти, от видения и чувственного восприятия ... до узнавания ... Нельзя думать, что искусство, изменяясь, улучшается. Само понятие улучшения, подъемом вверх — антропоморфично. Формы искусства сменяются» (Шкловский. Ход коня, с. 88 и 103).

Подобно тому как позднее Тынянов проецирует свое синхронное понятие системы на диахроническую плоскость, Шкловский уже в Ф 1 пробует *методически вводить свое раннее понятие сюжета или модель* первичного контрастного монтажа (Монтаж 1) в собственную редуцированную модель эволюционной, диахронической структуры, в которой — так же как и в Монтаже 1 — синхронные системы, будучи сложными единицами, образуют по принципу контраста

---

[549] Принцип эволюции как (де)канонизации приемов — одна из наиболее ранних концепций формализма, содержащаяся уже в первых публикациях ОПОЯЗа: Шкловский. Предпосылки футуризма, с. 8; Он же. Связь приемов, с. 51; Эйхенбаум. Сквозь литературу, с. 73- (понятие «канонизации»); Шкловский. «Евгений Онегин». Пушкин и Стерн, с. 199–200 (эволюционно-обусловленные оценки в истории литературы); Он же. Третья фабрика, с. 94- (краткое изложение теории эволюции и критика Веселовского); Он же. Теория прозы, с. 162 (развитие литературы по «прерывистой, переломистой линии»).

Томашевский (Теория литературы, с. 156–158) также говорит о «жизни приемов», совершенно в духе витализма Ф 1, различая «канонические» и «свободные» приемы (с. 156), первые из которых представляют норму, вторые — отклонение. Томашевский не идет дальше простой констатации, что от повторения и утраты свежести свободные приемы становятся каноническими, однако причину «ощутимости» или автоматизированности Томашевский уводит в литературное сознание эпохи, которое на уровне приемов анализу не поддается.

и первичного отклонения линейную последовательность, серию полярных противоположностей. В Ф 1 внимание было сосредоточено на мельчайшей «синтагматической», т. е. «диахронической», единице этой серии: на канонизированной норме (некоторой литературной школы или эпохи), создающей остраняющий фон (Фон 2) для действующей эстетичности приемов и сюжетов (композиций).

Следуя философии искусства Б. Христиансена, Шкловский уже в своих статьях «Искусство как прием» и «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» определяет диахронический порядок как систему интертекстуальных отношений, служащую своего рода «запасником» для тех парадигм, которые в соответствующем актуальном художественном контексте принимаются в качестве данности и деформируются[550].

Развитое прежде всего Шкловским понятие канонизации отражает процесс автоматизации в его диахроническом измерении — точно так же, как понятие «условности» эстетического в Ф 1 уже включает в себя историческую относительность всех приемов. Имманентизм Ф 1 не просто исключает историю — он всего лишь элиминирует из нее составляющую хронологической последовательности, так что литература оказывается подлежащей своего рода «археологическому»[551] описанию как замкнутый корпус, как интертекстуально взаимосвязанный парадигматический набор.

Попытка свести этот парадигматический аспект исключительно к синхронной плоскости дала бы одностороннюю интерпретацию, напротив, с точки зрения Ф 1 этот аспект действует на всех конструктивных уровнях и плоскостях, потенциально или актуально сосуществующих в конкретном произведении и порождающих дифференциальные свойства лишь путем 1) нивелирования заданных единиц и 2) через процесс реализации. Тем самым история литературы оказывается «конструктором» готовых технических приемов, которым в плане восприятия противостоит постоянно эволюционирующая, совершающая, подобно маятнику, колебательные движения между автоматизацией и деавтоматизацией «установка» коллективного, не наделенного детальными характеристиками реципиента. Упрек, что формалисты лишь ипользовали литературные тексты как «цитатный материал» для своих уже готовых тезисов, хотя и не лишен некоторой справедливости, однако может послужить причиной ложных выводов[552].

С точки зрения Ф 1 динамический для эстетики восприятия апперцептивный фон движется как система координат восприятия мимо статического кор-

---

550 Ср. Энгельгардт. Формальный метод в истории литературы, с. 99- (изложение формалистской теории эволюции, главным образом в ее раннем варианте; существеным у Энгельгардта является противопоставление фактографической истории литературы и «эволюционной поэтики», действующей не исторически-дескрипитивно, а гипотетически-абстрагирющими методами, с. 104–105).

551 О принципе прерывистости в эволюционной модели ср. Foucault M. Archäologie des Wissens (прежде всего о «мыслительном освоении прерывистости» и критике исторических дисциплин, основанных на непрерывности).

552 Следует указать на соответствие между литературно-исторической концепцией Ф 1 и внеисторичностью художественного авангарда того же времени, который видел в истории литературы прежде всего парадигматический набор, используемый современным художником для получения цитат, которые в остраненном виде включаются в монтаж. Эта манера отчасти была востребована и научными интепретаторами.

пуса «поэтической грамматики» и изменяет по ходу своего движения не только 1) соотвествующий взгляд на этот корпус, но и 2) самого себя, потому что аккумуляция всех предшествующих взглядов («парадигматическое знание») оказывает влияние на существующий в данный момент взгляд и интенционально преобразует его. Поскольку в редукционистской модели Ф 1 синтагматика в качестве синтезирующего процесса переносится в установку восприятия и тем самым становится недоступной анализу, то и произведение искусства в рамках корпуса не может автономно предстать как синтагматически завершенное, организованное между началом и концом единство, а остается лишь множеством приемов, подчиненных принадлежащему более высокому порядку множеству аналогичных приемов корпуса в целом.

2. История литературы как «система систем»

Точно так же как на основе теории монтажа раннего формализма (Монтаж 1) можно реконструировать—пусть и очень редуцированную—модель эволюции, тыняновская теория «динамической формы» (см. выше) уже располагает всеми предпосылками, позволяющими путем простого расширения методического ракурса и не порывая с заложенным до того в Ф 2 имманентным понятием системы разработать модель диахронической[553] структуры, модель, в которой отдельные синтагматически завершенные произведения (тексты) подчиняются такому же функциональному порядку, что и делающие возможным их существование факторы имманентной произведению системы.

Подобно тому как в модели Ф 2 методологическая преемственность по отношению к Ф 1 *обеспечивается установлением конструктивной и методической аналогии между языковыми приемами (конструктом Ф 1) и синтагматическими сюжетными приемами (конструктом Ф 2), в диахронической модели Ф 3 происходит перенос синтагматического конструкта Ф 2* (произведение искусства = система приемов = иерархизированная конструктивным принципом функциональная структура), с одной стороны, на порядок синхронной системы произведений и жанров, с другой стороны—на диахроническую последовательность этих синхронных систем.

Сильно редуцированным прообразом этого представления о корпусе произведений искусства как системе систем является модель «луковицы» в теории реализации фазы Ф 1, постулирующая полностью аналогичное отражение подчиненных, фундаментальных структур и субстратных элементов на более сложных уровнях, уровнях более высокого порядка: принцип «ступенчатого построения», проецирующий прием повтора фонетического и семантического уровня на уровень сюжета, может тем же самым образом быть перенесен с этого уровня на диахроническую последовательность школ и художественных направлений, при этом разрывы между сосуществующими и сменяющими друг друга «стилями»

[553] О проблематике проекции синхронных структур на диахроническую плоскость ср. Jameson. The Prison-House of Language ..., p. 59-.

(или нормами, автоматизированными канонами и т. п.) можно сравнить со сдвигами между семантическими рядами и рядами мотивов в сюжете произведения (модель «сдвига»).

Однако в противоположность этой крайне упрощенной концепции Ф 1 в эволюционной модели Тынянова система диахронической последовательности основана не на парадигматических аналогиях, конвертируемых (реализуемых) в синтагматические, а на синтагматических закономерностях самой имманентной структуры произведения, которая входит в систему более высокого порядка не своими отдельными материальными элементами или приемами, а на основании «установки» или направленности имманентно действующего «конструктивного принципа», доминанты, которая в рамках синхронной и диахронической системы более высокого порядка получает определенную функциональную позицию: диахронический сдвиг синхронных систем можно опознать по смещению доминант, обусловленных уже не только — как это еще постулировалось в Ф 2 — имманентной структурой произведения, но также и синхронной системой более высокого порядка. Таким образом, в то время как в парадигматической редукционистской модели структурирующая и функциональная детерминация действует «снизу вверх» (т. е. от закономерностей субстрата к сложным синтагматическим структурам), в синтагматической модели — как уже было показано — происходит принципиальная смена направления детерминации (функциональная обусловленность парадигматической и синтагматической структуры конструктивным принципом), а в диахронической модели — закрепление этой смены направления.

С этих новых позиций Тынянов может рассматривать первую фазу формализма как отработанную рабочую гипотезу, не теряя при этом из вида ее методологическую значимость: подобно Эйхенбауму, Тынянов настаивает на необходимости постоянной эволюции самого метода, который непрерывно должен сознавать синхронную обусловленность своего собственного положения в рамках общего эстетического процесса и взаимодействия теории и практики: новая концепция диахронической синтагматики объективирует в качестве составляющей части общей эволюции также и эволюцию метода, давая гипотетическому и отрефлектированному представлению о научном методе обоснование, заключающееся в самом постоянно эволюционирующем научном и эстетическом объекте (Тынянов. О литературном факте. — Тынянов 1977, с. 255–257).

Манифестом этой новой литературоведческой теории систем можно считать статью Тынянова «О литературной эволюции» (1927 — Тынянов 1977, с. 270–281), дополненную работами «Ода как ораторский жанр» (с. 227–252), «О литературном факте» (с. 255–270); в сжатом виде теория была изложена в девяти программных тезисах Тынянова и Якобсона «Проблемы изучения литературы и языка» (282–283)[554].

---

[554] Этот «манифест» Ф 3, а тем самым и раннего структурализма был впервые опубликован в журнале «Новый Леф» (1927, № 12, с. 36–37). Наиболее существенным является сформулированное в пункте 4 определение истории как системы («история системы есть в свою очередь система»), а также критика чисто синхронного подхода Ф 1/2: согласно Тынянову — Якобсону, «каждая система дана обязательно как эволюция, а с другой стороны, эволюция носит неизбежно системный характер». Направление эволюции не может быть определено только литературно-имманентным подходом, это

Обращение Тынянова к понятию фона (Фон 2) Ф 1 и неприятие телеологического понимания композиции как выражения индивидуального «творческого намерения» (Ода как ораторский жанр, с. 228), выходящего за пределы художественной структуры, являются необходимыми предпосылками его ранней теории эволюции, которая — если учесть ее дальнейшую экспансию в сферу близлежащих внехудожественных «рядов» — носила явные редукционистские черты. Характерным для этой ранней стадии Ф 3 является ограничение понятия «установки» имманентной произведению или системно ориентированной функцией доминанты (с. 228) без учета ее эквивалента в сфере восприятия и оценочной установки синхронной публики. Этим же объясняется требование Тынянова исключить из понятия установки всякий «целевой оттенок», в том числе и установку реципиента: «понятие функции исключает понятие телеологии» (с. 228-)[555].

Имманентная функция конструктивного принципа, соответственно, не может быть определена путем изолированного анализа отдельного произведения (или парадигматизированных приемов), это возможно только тогда, когда произведение (или его действующую доминанту) рассматривают в синхронной системе жанров и всего эстетического процесса соответствующей эпохи.

Конструктивная функция (= «синфункция») является результатом данной корреляции факторов в составе произведения как целого (Ода как ораторский жанр, с. 227; Русская поэзия XIX в. Введение, с. 9: «функция = соотносительность факторов») и — на основе динамики формы (Проблема стихотворного языка, с. 28-; О литературном факте, с. 260-; О литературной эволюции, с. 272-) — производной от литературной функции более высокого порядка (= «автофункция»), обусловленной соотнесенностью элемента «по *ряду подобных элементов других произведений-систем, и даже других рядов»* (с. 439)[556]. *Детерминация направлена в Ф 3 от автофункции (т. е. от обусловленности доминанты ценностной системой синхронного порядка жанров)* к синфункции и имманентной произведению иерархии функций, подвижность которых, правда, ограничена спецификой структуры артефакта, накладывающей существенный отпечаток на

возможно лишь с помощью анализа «соотнесенности литературного ряда с прочими историческими рядами».

555 Тынянов (О литературной эволюции, с. 272 и Ода как ораторский жанр, с. 227–228) прямо критикует свой собственный редукционистский имманентизм в Ф 2, прежде всего невозможность установить без помощи Ф 3 функцию доминант или конструктивных принципов.

556 Модель синхронной системы Ф 3 может быть аналогично модели Ф 2 сведена к следующей упрощенной формуле: «Для основополагающей, своеобразной линии русской науки, а именно сегодняшней, характерно следующее: соотнесенность отдельных рядов мыслится не в каузальных терминах — один ряд не выводится из другого; основная картина, которой оперирует наука, это система коррелятивных рядов, подлежащая имманентному рассмотрению структура, наделенная внутренними закономерностями» (Jakobson. Über die heutigen Voraussetzungen der russischen Slavistik, 633).

выбор доминант, а тем самым и на изменяемые в диахронии возможности интерпретации.

С новой функциональной точки зрения все до сих пор используемые термины изолированного имманентного анализа могут быть проинтерпретированы по-новому, как, например, понятие «дифференциального качества», которое теперь — как до того понятие Ф 1 «установка» — входит в понятие функции (Тынянов. О литературной эволюции, с. 273: дифференцирующее качество = «соотнесенность» литературного факта «либо с литературным, либо с вне-литературным рядом»):

«Функция каждого произведения — его соотношения с другими (так же как функция всей литературы — в ее соотносительности с другими рядами культуры). Она [функция] — дифференциальный знак, знак дифференциации то же, что знак эволюции» (Тынянов. Предисловие. — В кн. Русская поэзия XIX в., с. 13).

Понятие жанра Ф 3 сознательно направлено против традиционного классификационного понимания жанров и в своем наиболее широком определении значит не что иное, как тот различительный признак, который доминанта определенного приема или функции сообщает произведению; произведения с тождественной доминантой или «конструктивным принципом» образуют один жанр, который — в отличие от жанровой дефиниции, основанной на структурных признаках артефакта, — представляет собой постоянно изменяемый объект эстетической оценки и новой интерпретации.

«Приемы построения группируются вокруг каких-то ощутимых приемов. Таким образом, образуются особые классы или жанры произведений, характеризуемые тем, что в приемах каждого жанра мы наблюдаем специфическую для данного жанра группировку приемов вокруг этих ощутимых приемов, или признаков жанра» (Томашевский. Теория литературы, с. 159).

Следующая дефиниция Томашевского еще яснее объединяет теорию доминанты Ф 2 и теорию жанра Ф 3: «Признаки жанра, т. е. приемы, организующие композицию произведения, являются приемами доминирующими, т. е. подчиняющими себе все остальные приемы, необходимые в создании художественного целого. Такой доминирующий, главенствующий прием иногда является определяющим моментом в образовании жанра» (Томашевский. Теория литературы, с. 159).

В противоположность парадигматическому знанию, образующему в Ф 1 «апперцепционный фон» для художественных дифференциальных свойств, конструктивная позиция ориентируется на «жанровое знание», отражающее как синхронную, так и диахроническую синтагматическую структуру (Тынянов. Ода как ораторский жанр, с. 228-) и готовое к постоянной (однако подчиняющейся правилам) смене «ощущения жанра».

Для ранней фазы Ф 3 характерно стремление Тынянова очертить, еще до решения проблем оценки жанра с позиции эстетического восприятия, те структурные инварианты дефиниции жанра (правда, только в первом приближении), которые должны независимо от воспринимающей инстанции оставаться неизменными в качестве его признаков: правда, эти признаки, согласно Тынянову (Ода как ораторский жанр, с. 245–246), не являются первичными свойствами объекта восприятия, представляя собой ряд «второстепенных черт», которые

сохраняются в качестве достаточных для определения жанра и тогда, когда первичные факторы превращаются в свою противоположность или изменяются до неузнаваемости (О литературном факте, с. 256).

Этот остающийся постоянным «минимум второстепенных черт» определяется количественными ограничениями, которые могут показаться несущественными, однако они — в зависимости от системной ситуации — создают условия для все новых качественных связей: так, например, в самом общем виде количественная протяженность текста — его длина — образует основу качественного деления жанров на «большие» и «малые» формы; ведь не безразлично, состоит ли стихотворение только из четырех строк или из множества строф, а прозаический текст — из одной страницы или нескольких сотен страниц (Тынянов. О литературном факте, с. 255–256)[557].

Имманентно-функционально определенный в рамках Ф 2 «конструктивный принцип» произведения в рамках Ф 3 динамизируется, т. е. оказывается в зависимости от процесса функционального преобразования всей системы эпохи (Тынянов. О литературной эволюции, с. 272). Эта коррелятивность или «автофункция» произведения в рамках системы жанров данной эпохи может быть понята и как Установка 3, которая обусловлена в том числе и «речевой функцией» опредленного произведения (с. 278) в рамках всех областей «быта», в которых происходит языковая коммуникация. В определенных эволюционных ситуациях и «вторичные признаки» литературного жанра все-таки могут стать различительными признаками его новой функции; подобным вторичным признаком является, например, объем текста (О литературном факте, с. 256), который может быть важен для «ощущения жанра». Таким образом, литературный жанр определяется 1) в соотношении с другими жанрами в системе эпохи и 2) в его соотношении с тем или иным «направлением речевой деятельности», с «речевыми жанрами» (О пародии, с. 301). *Однако эта область «речевой деятельности» связана с социальной структурой, изменения которой влияют на «речевую деятельность». Вместе с тем и для Ф 3/1* сохраняет силу положение, что любое «включение» гетерогенных элементов в рамки «системности» означает — пусть и конструктивное — обнажение ее принципиальной «условности»:

«... если какой-либо элемент заменяется другим, — это значит, что в систему включен знак другой системы; в итоге этого включения системность разрушается (вернее, выясняется ее условность)» (О пародии, с. 301).

3. Структура диахронических процессов. «Соотнесенность» художественных и внехудожественных рядов

Жесткая привативная оппозиция художественного и внехудожественного порядка Ф 1 была ослаблена уже в синтагматической модели Ф 2 благодаря по-

[557] К сожалению, Тынянов отказывается от более детального определения этих количественных (конституирующих жанр) инвариантов, сводя их к простым пограничным понятиям. Тем самым для различения постоянных и переменных величин остается только апперцептивный фон жанровой системы эпохи (Тынянов. О литературном факте, с. 256–257).

ступательной дифференциации понятия материала, в особенности эстетической функции языкового материала за пределами его художественной актуализации; жесткое противопоставление литературы и «быта» сохраняется главным образом в полемических и потому редуцированных и популяризованных высказываниях.

Новое понятие корреляции, введенное Тыняновым для более дифференцированной характеристики отношений между искусством и другими культурными «рядами», позволило в рамках Ф 3 нащупывать как в синхронном, так и в диахроническом плане все новые точки соотнесения систем, по-прежнему принадлежащих разным структурам — обладающим автономными законами. Поначалу Тынянов пытался ограничить корреляцию той сферой, которая до того обозначалась многозначным термином «языковой материал», т. е. связь литературы и «быта» осуществляется «по речевой линии» (Тынянов. О литературной эволюции, с. 278) — или, если определять извне: «у литературы по отношению к быту есть речевая функция» (там же). Различение телеологической, каузальной зависимости систем и их коррелятивной соотнесенности позволяет, с одной стороны, по-прежнему принимать существование автономных, имманентно действующих закономерностей отдельных «рядов» (и конституирующих их систем), с другой стороны, очертить сферу, в которой границы между рядами — в соответствии с синхронно действующей на данном этапе эволюции ситуацией — могут постоянно устанавливаться заново, зону, где находятся (словно запасенные) «артефакты», мотивы, сюжеты, жанры и т. д., которые в состоянии потенциальной «литературности» уже не или еще не канонизированы, не эстетизированы в синхронии, не возведены в статус «эстетического объекта».

Именно эта зона заменяет теперь столь недифференцированное понятие фона и сама смещается в центр внимания исторического анализа, поскольку без ее точной функциональной характеристики дефиниция синхронно действующей доминанты была бы невозможна. Внутренняя динамика этого новонайденного «научного объекта» неизбежно вызывала все большую дифференциацию, а тем самым и расширение принятых в ней факторов, так что вскоре не только «речевая линия», но и все больше литературно-социологических факторов «быта» определяли смещение границ систем и жанров, а также связанных с ними оценок. В этом смысле разработанный прежде всего Эйхенбаумом анализ «быта» может рассматриваться как вполне последовательное продолжение теории корреляции.

В противоположность непосредственному каузальному выведению гетерогенных рядов, как это предполагается вульгарно-марксистской социологической концепцией отражения, коррелятивные отношения между гетерогенными рядами и системами осуществляются через посредство системной иерархии, т. е. начиная с первой корреляции между имманентно действующими факторами произведения (конструктивный фактор = доминанта произведения), через литературную функцию доминанты произведения в системе жанров как вторую корреляцию до той «речевой установки» (с. 279), которая, собственно, только и задает корреляцию с внелитературной областью, характеризуемую Тыняновым как «ближайший ряд» (с. 281).

Этот ближайший ряд, в пределах которого и осуществляется корреляция между литературным и внелитературным рядом, отличается от «дальнейших» рядов тем, что

делит с ними средство выражения (конкретно — языковой субстрат) и связанные с ним фундаментальные условия коммуникации, т. е. исходит из того же «материала», из «материала соседних речевых искусств и бытовой речи» (Ода как ораторский жанр, с. 228), а также конвенционализированных в них жанров, например, таких как газетное эссе, письмо, научная речь и т. д., а также вообще из «рудиментов разных интеллектуальных деятельностей» (О литературном факте, с. 264), находящихся в каком-либо отношении к употреблению языка.

В «ближайших рядах» за пределами господствующей разновидности «эстетичности» и художественной функциональности накапливаются потенциальные *или бывшие литературные факты, оказываясь теперь в силовом поле напряжения* между эстетической интранзитивностью и транзитивностью прагматического контекста — силовом поле, которое Тынянов называет «художественным» или литературным бытом, хотя и отличающимся от искусства «функционально», но соприкасающимся с ним по «форме явлений», т. е. феноменально, поскольку между обеими сферами существуют структурные и материальные аналогии.

Аналогично понимаемой в Ф 1 как первичный акт трансформации внеэстетических фактов в эстетические, в Ф 3 на диахронической оси происходит процесс литераризации (эстетизации) или канонизации[558] «некогда» доминантных или литературно действующих факторов из сферы «литературного быта», входящих в систему жанров (например, приемы и жанры из области журналистики, риторики, деловой речи, эпистолографии, рекламы и т. д.).

Литературная эволюция осуществляется в ходе постоянного смещения шаблонизированных, автоматизированных, канонизированных жанров из эстетичности литературного ряда в литературный «быт», а кроме того также в компетенцию рядов совершенно иного рода, и, наоборот, «приобщения», «ввода» *находящихся там и стремящихся к литературному ряду жанров и приемов, занимающих места смещенных и канонизируемых.* Этот постоянный кругооборот канонизации и деканонизации охватывает все уровни корреляции и потому вызывает беспрестанную смену доминант.

Эволюционная динамика вызывает скачкообразный переход от системы к системе, сменяемость которых происходит не диалектически и не по принципу линейной непрерывности, а аналогично принципу имманентной произведению прерывистости (ср. теорию Монтажа 1) порождает серию контрастирующих

[558] Томашевский (Теория литературы, с. 156-: «Жизнь сюжетных приемов») почти дословно излагает теорию доминанты и эволюции Эйхенбаума, Тынянова и Шкловского: единственно оригинальной является только дефиниция жанра как «совокупности действующих в нем доминант» (с. 163). Для методологического синкретизма Томашевского характерно то, что он не различает понятие жанра в трактовке Ф 3 и традиционное, типологическое понятие жанра, обусловленное содержательно-тематически. Тематический аспект дефиниции жанра подчеркивает также Ларин (О лирике ..., с. 61–62: «ощутимость тематики»). О роли периферии в смене доминант см. Тынянов. Аргивяне — неизданная трагедия Кюхельбекера. — Архаисты и новаторы, с. 292-. О канонизации см. также Ефимов. Формализм в русском литературоведении, 88-; Энгельгардт. Формальный метод в истории литературы, с. 100; Медведев. Формальный метод в литературоведении, с. 134.

доминант; при этом хронологически-последовательная серия так же отличается от «научного объекта» интерпретирующего и трансформирующего разложения диахронического процесса на синхронные, смещенные друг относительно друга системы, как в модели повествовательной структуры фиксированная в пространстве и времени фабула отличается от ее парадигматического анализа и нового синтагматического синтеза в сюжете[559].

Это «мышление в категориях прерывистости, или дискретности» противится традиционному методу исторической классификации, направленной на то, чтобы до такой степени «атомизировать» факторы прерывистости, когда последовательность различных направлений и «стилей» может быть уже представлена не как качественный скачок, а как плавная кривая, своим движением образующая равнодействующую разнонаправленных тенденций. Однако уже диалектическая модель исторического процесса отличается от формалистской модели эволюции тем, что сталкивает в оппозиции в рамках исторического развития и такие факторы, которые принадлежат различным, гетерогенным рядам, в то время как формалисты особое значение придают тому, чтобы соотносились только такие факторы и структуры, которые находятся на одной функциональной плоскости: прерывистость расположения противостоит последовательной непрерывности функционального порядка системы[560].

«Системный характер» этого процесса (Тынянов — Якобсон. Проблемы изучения литературы и языка, с. 282) отнюдь не исчерпывается «двухтактной диалектикой», как можно было бы заключить исходя из редукционистской модели Ф 2, а предполагает — аналогично синтагматическим принципам повествовательной последовательности — наличие не характеризуемой поначалу более подробно синтагматической памяти, проявляющейся у адекватного синхронного реципиента в качестве аллюзионного фона, т. е. как предварительного знания, в котором (по крайней мере в модели) всегда образуется ценностная иерархия трех синхронных систем: 1) еще действующая в синхронной системе сфера «далекого прошлого», в значительной степени покинувшая центр и соскользнувшая на периферию «литературного быта»; 2) система, которая как раз и должна быть

---

559 Тынянов. Ода его сиятельству графу Хвостову, 1922, с. 86 (о «преломленном» пути развития литературы и смене доминант).

560 Тынянов различает четыре этапа эволюции: 1) автоматизация господствующего конструктивного принципа, противостоящего диалектически противоположному принципу; 2) фаза «приложения» конструктивного принципа; 3) распространение конструктивного принципа на максимально большое число явлений; 4) его автоматизация и появление нового, антитетического конструктивного принципа (Тынянов 1977, с. 262). Автоматизация системы провоцирует появление соответственно противоположного конструктивного принципа (с. 260). При этом обнажение или остранение приема в определенных ситуациях также может автоматизироваться, в то время как «сглаженный прием» обретает динамическую, остраняющую функцию.
С точки зрения Ф 1 прерывистость эволюции представляется скорее непрерывной последовательностью революций, развитием «по принципам контраста, пародирования, смещения и сдвига» (Эйхенбаум. Литература, с. 94). Подвергающаяся «атаке» система постоянно пародийно остраняется как «господствующая» система, ее приемы механизируются и обнажаются, подчиняемые (в качестве Материала 2) собственной доминанте (Тынянов. О литературной эволюции, с. 274). В литературе «“автоматизированные” элементы не исчезают, а меняют функцию» (Тынянов. — Русская поэзия XIX в., с. 10).

канонизирована и будет тем самым представлять нормативный фон следующей наступающей (авангардистской) 3) системы, провоцирующей своей новизной и динамикой, прежде всего своими первично сигнализирующими, эпатирующими эффектами остранения.

Формалисты вновь и вновь подчеркивают, что история литературы ни в коем случае не осуществляет «восходящего движения», в ходе которого все более «совершенные» и экономичные приемы делают предыдущие технические приемы ненужными и устраняют их: литературная эволюция идет скорее по спиральной траектории вечных «corsi i ricorsi», при этом традиция, т. е. заимствование или ввод доминантных прежде приемов или «эстетически» оцененного прежде материала осуществляется как наследование не от отца к сыну, а от деда (или дяди) к внуку (или племяннику).

Этот феномен смещенного синтагматического «повтора» в диахроническом процессе Шкловский назвал «канонизацией побочной линии»[561].

Диахронически обусловленная «память» синхронного реципиента в модельном случае исходит из соответствующей доминирующей Системы 2, сменяемой (деканонизируемой) следующей Системой 3, которая, в свою очередь, обращается к Системе 1, сохраняющейся на периферии лишь в качестве «побочной линии». Таким образом, эволюция осуществляется подобно «ходу коня» — мотив, который Шкловский вновь и вновь разрабатывал во всех возможных плоскостях (методической, экзистенциальной, мировоззренческой) и который дал программное заглавие его работе «Ход коня»[562].

Сосуществование двух или более конкурирующих линий в рамках одной синхронной системы проходит различные фазы стабилизации и динамизации, при этом доминирующие системы набирают статичность и аффирмативное постоянство в той мере, в какой происходящие из побочных линий системы *устремляются* к центру *синхронной системы* (Шкловский. Теория прозы, с. 163).

«Подчиняющее» давление канонизированной линии порождает в «подчиненных» системах противодействие, которое может нарастать постепенно и резко, так что возникает ситуация, в которой доминирующая система уже не может сохранить за собой «вершины» канонизации, а стремящиеся сменить ее — еще не в состоянии этого сделать, — Тынянов метко называет этот момент высшего эстетического напряжения находящихся в антагонистическом противостоянии порядков «промежутком»:

«В конечном счете, каждый новатор трудится для инерции, каждая революция производится для канона. У истории же тупиков не бывает. Есть только промежутки» (Тынянов. Промежуток, с. 169).

---

[561] Шкловский. Теория прозы, с. 162–163.

[562] Шкловский (О кинематографе) сравнивает смену школ в искусстве со сменой поколений или классов. В работе «Литература и кинематограф» (с. 27–29) он проводит сходное сравнение: «Формы искусства каменеют и перестают ощущаться ... это явление похоже на смену племен, на нашествие варваров или на смену классов, обладающих культурной гегемонией».

Уже редукционистская модель Ф 1 позволяет сделать вывод, что пробившиеся в центр канонизации системы постепенно теряют свои первичные эффекты и выстраивают с помощью вторичных эффектов, которые теперь проявляются, тот «апперцепционный фон», который затем, будучи каноном, вызывает их конфликт со следующими системами[563].

«Старшие» или «устаревшие» линии все же продолжают оставаться «вечными претендентами на трон» (Шкловский. Теория прозы, с. 163), однако при «реабилитации» в новом синхронном контексте они меняют свои изначальные функции таким образом, что оказываются обусловленными и доминантами прочих современных, «младших школ».

Тынянов расширяет эту концепцию (де)канонизации, включая в нее сложную корреляцию литературных и ближайших «бытовых» рядов, так что «то, что сегодня литературный факт ... назавтра становится простым фактом быта» (Тынянов. О литературном факте, с. 257). Это движение жанра (приема и т. д.) из центра системы эпохи к периферии и наоборот связано, таким образом, с постоянным процессом установления границы между литературными и внелитературными структурами. С точки зрения господствующей нормы движущиеся к центру системы по большей части находятся во внелитературной, даже внеэстетической сфере или преследуются как антиэстетические, ущербные, недостойные и т. д., в то время как «младшие линии» истолковывают именно этот упрек в антиэстетичности в качестве позитивной отличительной черты своей сущности[564].

Новый конструктивный принцип, стремящийся превратиться в доминантный, согласно Тынянову (О литературном факте, с. 264), «ищет «новых», свежих и «не своих» явлений» быта (ср. с. 268, где Тынянов конкретно указывает на «литературу факта», которая ищет свой материал также на периферии «литературного быта»). Тот же процесс анализирует и Шкловский в своей работе «Материал и стиль в романе Толстого “Война и мир”» (с. 237–238), рассматривая его как поступательную, шаг за шагом, эстетизацию внелитературных фактов (в данном случае — исторических документов)[565].

Напряжение диспозиции жанровых ожиданий в начале романа и отклонение от этого «ощущения жанра» в ходе дальнейшего развертывания сюжета реализуют в рамках отдельного произведения проходящую в это время борьбу за позицию доминантной жанровой системы: Шкловский развивает подход методического установления связи между имманентной произведению перспективой и выходящей за пределы отдельного

---

563 Шкловский. Теория прозы, с. 163 (новый «гегемон» — не просто восстановление старой формы, он осложняется за счет элементов «младших школ» и синхронного контекста).

564 В наиболее наглядном виде этот процесс можно было наблюдать в авангарде 10-х годов, а также в художественной идеологии «литературы факта» и «Нового Лефа».

565 Шкловский (Материал и стиль ..., с. 237-) анализирует постепенное изменение жанровой установки «Войны и мира» Толстого, где гипертрофированный объем включенного материала, задуманного изначально как техника «отклонения» (и в этом качестве подвергавшегося критике со стороны публики), оказался «эстетизированным» в качестве центрального приема.

произведения «установкой» на синхронно действующую систему жанров, закрепляющей «эстетичность» за определенным «материалом» (вводимыми фактами)[566].

4. Эволюционная функция пародийного остранения

Не случайно одна из наиболее ранних работ формалистов по теории эволюции — «Достоевский и Гоголь» Тынянова — была снабжена подзаголовком «К теории пародии». Как пародия в широком смысле, то есть центральный имманентный эволюции фактор[567], действуют обнажающая реализация, тематизация, механизация приемов или систем, доминантность которых оспаривается в пародирующем произведении.

Остраняющая пародия, деканонизация, нарушение нормы образуют тем самым единый процесс на всех уровнях корреляции, процесс, лишающий механизм господствующей системы иллюзионных, нормативных, порождающих отождествление, маскирующих структуру мотиваций: пародия или остранение в широком смысле всегда вызывает эмансипацию рефлектирующего сознания с тех позиций восприятия, которые уличаются в их конвенциональном характере.

Пародийный текст словно сталкивает две конкурирующие системы, указывая на эстетическую «условность» как историческую относительность; «поверхность текста» оказывается «маской», за которой — как подтекст — просвечивает вторая система, которая и порождает эволюционную динамику: «за планом произведения стоит другой план, стилизуемый или пародируемый» (Тынянов. Достоевский и Гоголь ..., с. 201).

Таким образом «пародия делается одним из элементов диалектической смены школ» (с. 212), *причем носители пародии не всегда (как в случае Достоевский — Гоголь) являются «великими» представителями литературы, чаще всего это эпигоны; отсюда и* эволюционное значение эпигонской тривиальной литературы, которую формалисты впервые ввели в сферу литературоведческого и историко-литературного анализа, выявив ее теоретическое значение (ср. Томашевский. Теория литературы, с. 163)[568].

---

[566] Шкловский (Материал и стиль ..., с. 239) подчеркивает, что одна и та же форма (сюжет, жанр и пр.) может быть реализована в разном материале, в результате чего возникает остраняющий эффект несоответствия жанра и содержания. Шкловский мотивирует имманентную смену жанра в «Войне и мире» параллельной сменой идеологической позиции и повествовательной перспективы Толстого.

[567] Существенное углубление теории пародии обнаруживается у Эйхенбаума (О. Генри и теория новеллы, с. 175-), который определяет пародию как «перерождение жанра», как «изгнание стилистических шаблонов» путем их остранения (с. 194). Ср. Он же. Сквозь литературу, с. 46 и 268 (смешение жанров у Лермонтова как жанровая пародия), а также с. 239 (поиски Некрасовым новых жанров на путях функционального преобразования старых); Тынянов. Стиховые формы Некрасова; Цейтлин А. Проблемы современного литературоведения (соединяет пародию и стилизацию с эволюционной функцией «эпигонства»).

[568] Всякий жанр обладает первичной пародийной ориентацией, когда пробивается к «центру» системы жанров, — однако пародийные сигналы доступны главным образом

В «Проблеме стихотворного языка» (с. 29–30) Тынянов еще яснее определяет «историческую роль поэтической пародии» как «освежение конструктивного принципа» тех композиций или жанров, которые вследствие шаблонизации стали невоспринимаемыми. Тем самым «диалектическое» развитие форм основано на «видоизменении соотношения конструктивного принципа с подчиненными» (с. 32).

Различение «пародийности» и «пародичности» намечается уже в редукционистской модели Ф 1 и завершается в Ф 3/1: «пародичность», по Тынянову, всегда связана с комическим (или передразнивающим) действием, из которого может развиться «пародийность» какого-либо элемента, приема, текста. Это развитие понимается Тыняновым как нейтрализация, снятие первоначально комической, смеховой функции (декомизация), так что от пародийно-комической структуры остается лишь направленность, «установка» на другой текст, на другой прием, который и пародируется: эта направленность как «дистиллят» изначального коммуникативно-комического действия репрезентирует эволюционную, системную функцию пародии или «пародийности». Ее сущность «не в осмеивании пародируемого, а в самом ощущении сдвига старой формы вводом» нового приема (Тынянов 1977, с. 19).

Наиболее ясно Тынянов определил это различие в написанной в 1929 г. работе «О пародии», опубликованной лишь посмертно (Тынянов 1977, с. 288-). Тынянов сначала выявляет принципиальную разницу между чисто тематико-содержательным или поверхностно-формальным отнесением произведений к жанрам, что происходит совершенно случайно, — и, напротив, подлинно функциональным объединением произведений в жанровые единства («по функциональному признаку» — с. 288).

«Пародичность» — это пародийная форма, структура определенных приемов (как они определены в рамках Ф 1/2 в качестве пародийных); «пародийность» же характеризует системную функцию пародичной структуры (с. 291), направленность на определенное другое произведение, другую систему (с. 289). В

лишь современникам, теряясь в ходе дальнейшей эволюции (Тынянов. Достоевский и Гоголь ..., 226). Томашевский (Теория литературы, с. 160) понимает эволюцию как взаимное «скрытие» и «обнажение» приемов. Тынянов (Мнимая поэзия: Материалы по истории поэтической пародии XVIII и XIX вв. М.; Л., 1931) определяет пародию, с одной стороны, как «направленность на стиль», с другой — как «направленность против», возникающую от несоизмеримости средств пародии и элементов пародируемого произведения; при этом пародия «обращает поэтическое речеведение в речевое поведение поэта, подчеркивая его позицию, обращает ее в позу» (с. 5–6). Так пародия постепенно превращается в сатиру и даже памфлет. Пародия создает максимальную «формальную близость» при одновременной максимальной функциональной дистанции от пародируемого текста (с. 7). Тынянов различает «пародическую функцию» сатиры и эстетическую «пародийную функцию» (с. 8). Ср. также Тынянов. Архаисты и новаторы, с. 217- (подчеркивает сложность отношений между пародийно-эволюционной и первично-комической функцией — особенно в «Стиховых формах Некрасова», с. 399–411); ср. также Шкловский. Их настоящее, с. 80 (о первично-комическом эффекте любого авангардного искусства, которое всегда проходит «игровую стадию»).

«переводе старых форм на новые функции» (с. 293) пародия играет решающую роль, сравнимую с бахтинской «установкой на чужое слово», присущей всякой поэтической речи. «Перевод» произведения «в другую систему» (с. 294) — также функция «пародийности» (ср. об этом также: Тынянов. Мнимая поэзия ..., с. 5–6).

5. Реконструкция синхронного «апперцепционного фона» Диахронический анализ восприятия текста

В противоположность парадигматическому анализу фактов литературной истории вне их синхронного синтагматического контекста (Ф 1), фаза Ф 3 выдвигает требование анализа, который — аналогично синтагматической характеристике повествовательных или прочих текстовых последовательностей — сначала разделяет последовательность на синхронные периоды как автономные системы и, классифицируя, описывает их в этом качестве по отдельности, а затем функционально определяет их позиционное значение в диахронической системе, выявляя их конкретную коммуникативную значимость.

При таком анализе речь идет не об установлении генетически-телеологической зависимости от некоторой цели, упорядочивающей эволюцию «извне». Для историка литературы это значит возможно ясное понимание своей собственной позиции в современной ему системе и исключение всякого рода «предварительного» и «дополнительного» знания, которое могло бы ремотивировать изучаемый исторический комплекс в его автономности, функционально преобразовать его, вызывая тем самым искажения.

Поэтому формалисты порывают с «теориями наивной оценки, оказывающейся результатом смешения наблюдательных пунктов: оценка переносится из одной эпохи-системы в другую» (Тынянов. О литературной эволюции, с. 271), они заходят в своем историзме так далеко, что ставят эволюцию метода как последовательность рабочих гипотез в прямую зависимость от эволюции его соответствующего синхронного научного и эстетического объекта, тем самым включая в исторический анализ и действующие на синхронной ступени интерпретирующие, литературно-критические, публицистические и научные ценностные высказывания.

Таким образом, образование литературоведческих понятий должно ориентироваться на действующие в данный момент доминанты, оно оказывается поэтому столь же динамичным и подвижным (относительно) как и сами доминанты (Тынянов. О литературном факте, с. 255). То есть если действующие на синхронной плоскости оценки реконструируются исходя из теоретических, литературно-критических, частных и общественных суждений, то они сами превращаются в научный объект, который на метатеоретическом уровне является предметом дальнейшей (позднейшей) диахронической оценки и подлежит тем самым методологическому анализу более высокого уровня, стремящемуся с позиций определенного метода обозреть движение диахронии и обосновать ее функциональную последовательность. Это удвоение, даже многократное умножение методического аспекта постоянно превращает каждую полученную

теоретическую позицию — в процессе развития методологии — в исторически обусловленную относительную точку зрения, контекстная зависимость которой становится зримой тогда, когда литературоведческое высказывание вследствие растущей исторической дистанции в свою очередь «съеживается», превращаясь в литературно-критическую констатацию, значимость которой более не существенна для избранного научного объекта, поскольку она уже стала частью действующего на синхронном уровне эстетического объекта.

В результате исторический анализ Ф 3 вновь приобретает для исторически адекватной оценки противоречивое многообразие всех тех суждений и позиций, которые как внехудожественные были исключены из метода, а тем самым и из научного и эстетического объекта в Ф 1 (а отчасти и в Ф 2). Даже столь ожесточенно порицаемые оценки гуманитарных наук, философские, социолого-политические и экзистенциальные оценки попадают теперь в поле зрения литературно-исторического анализа Ф 3 в качестве факторов синхронного апперцепционного фона (но пока не в качестве факторов художественного творчества!) — правда, (еще) не как определяющие эволюцию силы, а прежде всего как факторы материала, как составляющие внелитературного «бытования» поэтического текста.

Итак, решающее достижение исторической теории Ф 3 заключалось в том, чтобы интегрировать полученные к тому времени результаты формалистской теории восприятия художественных произведений в эволюционноую модель, сопоставив тем самым исторический «эстетический объект» с научным, теоретическим объектом (конструктом) оценки с диахронических позиций. Постулированное формалистами (прежде всего Тыняновым) понятие ценности предполагает расщепление на синхронно оценивающую, ставшую исторической точку зрения и диахронически оценивающую, еще не ставшую историей научную точку зрения. Отсюда резкая критика понятия традиции, которое историко-генетически выводит, используя нормативный или типологический подход, некоторый стандарт (в качестве следствия) и тут же снова переносит его на саму историю (в качестве причины)[569].

Сомнению подвергается и понятие традиции, опирающееся на типологию «формальных или стилистических» аналогий, поскольку оно конструирует из структурных соответствий последовательность, не исследуя синхронную функцию формальных элементов; однако в различных синтагматически-эволюционных контекстах не может быть тождественно функционирующих приемов. «... Эволюция есть изменение соотношения членов системы, т. е. изменение функций и формальных элементов, эволюция оказывается сменой систем» (Тынянов. О литературной эволюции, с. 281).

Синхронно определяемая значимость становится с диахронической точки зрения исторической «условностью», в которой синхронная эстетическая «условность» как бы конвертируется — тем самым синхронная функция оказывается реконструируемой величиной, ставшей, в противоположность диахронической функции, неизменной. Во введении к «Этюдам о стиле Гоголя» Виноградов перечисляет основные черты подобного исторического анализа восприятия, который следует отделять от приемов имманентного, «феноменологического» описа-

[569] Тынянов. О литературной эволюции, с. 272 (критика переноса и объединения элементов различных систем в один порядок или один ряд традиций).

ния, исследования «эстетического восприятия современников художника» (с. 7), т. е. воздействия его произведений на его «непосредственно-близкое окружение», чью реакцию (в личной или общественной критике) следует признать подлинным свидетельством особенностей соответствующего синхронного «апперцепционного фона»:

«В тех случаях, когда он [исследователь стиля] изучает формы восприятия известного художественного стиля сменяющимися литературными поколениями, он опознает и открывает науке те стороны "эстетического объекта" (или объектов), которые последовательно — в борьбе художественных принципов — привлекали внимание поэтов. В этих случаях исследователь наблюдает объективные факты взаимоотношений литературных, их реставрируя ... Устанавливается как бы непосредственная координация между ученым как исследующим субъектом и "эстетическим объектом" ... в своей вечной, надындивидуальной сущности» (Виноградов. Этюды о стиле Гоголя, с. 8).

В противоположность эклектической исторической литературной критике, понимающей себя как литературоведчески-объективную оценку, этот «археологический» метод признает за научным объектом ту историческую субъективность и индивидуальную оригинальность, в которой он сам себе отказывает. Анализ, ограничивающийся чистой имманентно-феноменальной классификацией, оставляет необъясненным «эстетическое ядро» синхронной системы, школы или направления, поскольку оно может быть описано только через исторический анализ восприятия (Этюды о стиле Гоголя, с. 16); в то же время для этого подходит не столько традиционный анализ влияний[570], «источника» приемов и

[570] Б. А. Ларин (О лирике ..., с. 51-) требует анализа «непосредственного окружения» произведения и его «смыслового фона», который разнится от культуры к культуре (с. 52). Отвлечение от этого фона всегда приводит к *«аналитическому и неполному восприятию»* (с. 54–55). Виноградов (Сюжет и архитектоника романа Достоевского «Бедные люди» ...) *уже очень рано начинает различать «функционально-имманентную»* и *«ретроспективно-проекционную* точку зрения» при изучении литературы (с. 49), причем *вторая из них исследует «исторический фон»* и тем самым произведение как «эстетический объект». В работе «Жюль Жанен и Гоголь» (с. 342-) Виноградов исследует понятие литературной школы; ср. Он же. О задачах стилистики ..., с. 292 (о проекционном методе и реконструкции «эстетического объекта» в смысле Б. Кристиансена) и Он же. О литературной циклизации ..., с. 122- (критика понятия литературного «влияния»; ясное различение эволюции форм «литературного сознания» как взаимодействия автора и публики и эволюции самих приемов и жанров). «Циклы» — это такие сочетания жанров, которые возможны только на основе «литературного сознания» эпохи: синхронный читатель объединяет произведения в «циклы», которые для более позднего читателя или историка относятся к совершенно разным плоскостям (с. 122). Подобный цикл образуют, например, произведения «сентиментального натурализма» (стернианства). Интересна теория Виноградова о «литературной действительности», или «литературных вещах», вполне относящихся к области «литературного быта» и также образующих циклы мотивов, характерных для данной эпохи (с. 124). К сожалению, эти идеи Виноградова не стали предметом дискуссии. Другие работы по теории эволюции: Тынянов. Тютчев и Гейне (отвергает генетическую историю литературы); Он же. Вопрос о Тютчеве (в поддержку истории «ощущения жанра»). Жирмунский во вводной части работы «Байронизм Пушкина как историко-литературная проблема» (и, более подробно: «Байрон и Пушкин») обращается к общим проблемам теории истории литературы. В противоположность Ф 3, Жирмунский подчеркивает прежде всего зна-

структур, сколько «путь к художнику, так сказать, сзади», т. е. реконструкция его произведений с опорой на реакцию его «непосредственных продолжателей», эпигонов и учеников, «у которых центральное ядро эстетической системы для восприятия той эпохи должно выступить в более обнаженном и грубом виде» (с. 18).

Особенно резко подчеркивает относительность исторической оценки Шкловский, который считает ее совершенно амбивалентной или произвольной:

«... то, что было смешным, становится трагичным, то, что было красивым, воспринимается как банальное ... Каждый раз воспринимается новый Шекспир» (Шкловский. «Евгений Онегин». Пушкин и Стерн, с. 200).

«Художественное произведение пишется как бы заново. Каждый писатель воспринимается не сам по себе, а на фоне нашей традиции. Мы сравниваем писателя с нашими эстетическими нормами» (с. 209).

«Почтить память можно не только каждением "благовонной правды", но веселым делом разрушения» (с. 218).

Это удовольствие от эпатирующей переоценки признанных «величин» истории литературы поначалу перевесило стремление к объективной диахронической оценке, доказательство несовпадения синхронной и диахронической оценки перевесило интерес к точному определению функциональных различий.

Все синхронно-ценностные высказывания — сделанные как литературоведами, так и художниками и реципиентами — относятся к области литературной критики (как, например, все высказывания формалистов об искусстве 10–20-х гг.); все диахронически-аналитические высказывания относятся к области литературоведения, что, однако, не означает, будто литературовед не может в то же время активно принимать участие в современном ему эстетическом процессе (как инициации или катализаторе) в роли критика[571].

«Художественное явление живо до тех пор, пока оно непонятно, пока оно удивляет. Критика удивляется, наука понимает» (Эйхенбаум. Молодой Толстой, с. 9).

Определяемая в Ф 1 в качестве классифицируемых частных приемов техника остранения, а также понимаемое еще и в Ф 2 как постоянная синтагмати-

---

чение традиции (или миграции) тем и мотивов, а также анализа влияний. Концепция литературного влияния у Жирмунского довольно традиционна и резко противоречит модели Ф 3. Существенным является только указание на то, что поэт перерабатывает не идеи как таковые, а литературные идеи (мотивы) (с. 16). Духу Ф 3 отвечает и внимание Жирмунского к массовой и тривиальной литературе, важной для «истории восприятия художественного произведения» (с. 8).

[571] Энгельгардт (Формальный метод в истории литературы, с. 114) критикует именно эту склонность формалистов уравнивать в своей литераторской практике литературную критику и литературоведение и отваживаться на прогностические высказывания, которым присущ характер научной необходимости: в то время как предшественники формализма проецировали критерии литературной критики на литературоведение, сами формалисты были склонны привносить науку в критику. Об относительности синхронной и диахронической оценки см. подробнее Тынянов. Архаисты и новаторы, с. 521–522 («функция вещи изменчива», одно и то же поэтическое явление может играть в разные эпохи различные роли).

ческая функция остранение подчиняются в Ф 3 общей эстетической функции принципа остранения в его диахронической оценке.

«Бывают эпохи, когда обнаженный прием, так же как и всякий другой, автоматизируется, тогда он естественно вызывает требование диалектически ему противоположного сглаженного приема. Этот сглаженный прием будет в таких обстоятельствах динамичнее, чем обнаженный ...» (Тынянов. *О литературном факте*, с. 261).

Иными словами: эволюционное остранение остраняет синхронное «остранение», актуально действующий эффект действует только в адекватной ему системе восприятия, при этом меняющийся фон деформирует в восприятии приемы и целые жанровые системы настолько, что их изначальная аффирмативная, маскирующая функция или направленность переходят в свою противоположность.

В отличие от эволюционной значимости[572], которая может быть как бы «вычислена» эмпирически исходя из отношений жанровой системы и реакции, синхронная система предполагает способность суждения, которая может быть правильно оценена только тогда, когда учитываются и внеэстетические факторы, влияющие на историческую перспективу. Так, синхронное «ощущение жанра» может репрезентировать то самое «твердое», «онтологическое» определение литературы, «красоту вообще» (О литературном факте, с. 258–259), историческая релятивизация которых происходит через определение «ценности жанра» в диахронической системе.

Диахроническая прерывистость исключает нормативно-оценочное понимание «традиции» как континуума. С критикой генетического понятия традиции связана замена понятия «влияние» на понятие (методической) конвергенции (о понятии конвергенции см. Тынянов. — Русская поэзия XIX в., с. 10). Конвергенция означает аналогию приемов без учета их функциональности, т. е. синтагматической значимости (ср. *О литературной эволюции*, с. 280)[573].

Понятие «школы» Виноградов также определяет гораздо точнее, чем формалисты, считая ее центром стилистических соответствий, изоморфных литературных признаков, единство которых обеспечивается не социальным контактом, а структурной аналогией[574].

Критика «этнографической школы» и ее генетической концепции Шкловским может быть перенесена на всю область сравнительных исследований, поскольку под ними

---

[572] Тынянов. Архаисты и новаторы, с. 295: «Для анализа литературной эволюции необходимо же учесть и самую постановку задач, — и с этой стороны мы вовсе не обязаны отбирать исключительно "хорошее", а только "значительное" и "типическое"».

[573] Виноградов (О литературной циклизации: «Невский проспект» Гоголя и «Confessions of an English Opium-Eater» Де Квинси) предпочитает анализ конвергенции генетическому изучению влияний (с. 120), которое по большей части ограничивается констатацией тематических схождений. Однако Виноградов считает, что ошибочно также искать схождения только на уровне приемов. Приемы — не создание отдельной личности, а, подобно грамматическим категориям, «достояние литературной школы», т. е. анонимного коллективного творчества (с. 121).

[574] Виноградов. Сюжет и архитектоника романа Достоевского «Бедные люди» в связи с вопросом о поэтике натуральной школы, с. 51 (понятие «эстетического центра», вокруг которого в синхронии группируются литературные приемы, сюжеты, стили и т. д.).

понимается сравнение различных национальных литератур и обмен программами, мотивами, структурами и т. д.[575]

Синтагматически-коммуникативная теория эволюции Ф 3 рассматривает сравнительное исследование переноса приемов и целых произведений из одной национальной литературы в другую прежде всего в аспекте функционального преобразования изначальной рецептивной и интенциональной оценки в новом контексте (Эйхенбаум. Лермонтов, с. 28-)[576].

Перенос структур и жанров из одной национальной синхронной системы (восприятия) в другую национальную систему всегда вызывает обнажение доминант, рецептивное остранение (сравнительный акт остранения):

«Одно и то же явление может генетически восходить к известному иностранному образцу и в то же самое время быть развитием определенной традиции национальной литературы, чужой и даже враждебной этому образцу» (Тынянов. Архаисты и новаторы, с. 387).

Однако целью исторического анализа Ф 3 является не «реконструкция ушедшей действительности» в ее возможной фактической полноте и многофункциональном разнообразии разнородных рядов, составляющих научный и реальный объект литературы, а абстракция эволюционного конструкта, благодаря которому возможна интерпретация структуры изменений и смены функций (= задача «эволюционной поэтики» — Энгельгардт. Формальный метод в истории литературы, с. 108–109). В конструкте эволюционной структуры парадигматизирована реальная многофункциональность исторических фактов и отношений, т. е. пререплетенные в действительности гетерогенные системы «разъединены» и связаны в независимые друг от друга, гомогенные эволюционные ряды, в которых происходит имманентная эволюция только феноменов одного порядка:

«... многозначности явления, как объекта, абстрагирующего познания, соответствует многопланность эволюционного ряда. Для одного и того же ряда фактов может (и должно) быть построено несколько эволюционных схем в зависимости от числа научных дисциплин, его изучающих, благодаря чему каждая из этих схем имеет условный характер» (Энгельгардт. Формальный метод в истории литературы, с. 109).

Наиболее ясно по поводу данной аналитической концепции истории Эйхенбаум высказывается в своих работах, посвященных Лермонтову (Лермонтов как историко-литературная проблема; Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки), возражая против концепции, в которой реальное время замещено конструктом эволюционного процесса, представляющего собой «движение как таковое», имманентное функциональное течение: «Время и тем самым понятие

---

[575] Энгельгардт (Формальный метод ..., с. 96–97; А. Н. Веселовский, с. 57-) подчеркивает, что имманентный анализ «морфологической систематики» всегда с неизбежностью ведет к «сравнительному методу», который у формалистов, правда, работает не генетически-каузально, как у позитивистов XIX в. (Энгельгардт. А. Н. Веселовский, с. 61–62). Формалистская «компаративистика» сосредотачивается не на «фактах», а на эволюционном конструкте, в котором изолированные элементы структурного порядка («однородные элементы») соединяются в парадигматическую линию («эволюционную схему»).

[576] Ср. также Эйхенбаум. О. Генри и теория новеллы, с. 166–167 (анализ различных жанровых оценок «short story» в американской и русской литературе).

прошлого не составляет основы исторического знания. Время в истории — функция, условность, играющая роль вспомогательную» (Эйхенбаум. Лермонтов, с. 8).

Эволюционный процесс не содержит «реального времени» и не может быть разложен на хронологические отрезки (там же). Эйхенбаум закладывает тем самым основы структуральной дефиниции исторического анализа как науки о «постоянном», неизменном, неподвижном в изменении и движении, предметом которой являются «законы динамики событий, а не просто их фактичности». Однако стать наукой он может лишь тогда, когда ему удастся превратить реальное движение в «чертеж», в котором изолированные отдельные факты учитываются только с точки зрения их эволюционной функциональности:

«Дело не в простой проекции в прошлое, а в том, чтобы понять историческую актуальность события, определить его роль в развитии исторической энергии, которая, по существу своему, постоянная — не появляется и не исчезает — а потому и действует вне времени» (Эйхенбаум. Лермонтов, с. 9).

Эта постоянно самообновляющаяся «историческая энергия» представляет собой как бы объективацию действующей во всех людях «жажды нового», «имманентной диалектики» постоянного изменения вследствие «принципа изнашиваемости» (Энгельгардт. Формальный метод в истории литературы, с. 102), сводящего поэта к силе, у которой есть свое место в общей динамике эпохи и которая в связи с этим теряет свою «индивидуальность природную (психо-физическую)»[577].

«... исторические аналогии не только возможны, но и необходимы, а изучение исторических событий вне исторической динамики, как индивидуальных, "неповторимых", замкнутых в себе систем, невозможно, потому что противоречит самой природе этих событий ... Изучение творчества поэта как непосредственной эмансипации его души или как проявления индивидуального, замкнутого в себе "языкового сознания" приводит к разрушению самого понятия индивидуальности как устойчивого единства» (Эйхенбаум, там же).

В своей статье о Некрасове Эйхенбаум вообще отвергает статическое противопоставление индивидуальности и исторической закономерности:

«Свобода индивидуальности ... в *умении* осуществить исторические законы, в умении быть актуальным, слышать голос истории ... Искусство есть непрерывный процесс — и потому изучать его не как историческое явление, имеющее свои собственные законы развития, а как проекцию индивидуального "темперамента" значит исследовать проблему времени по циферблату» (Эйхенбаум. Сквозь литературу, с. 257).

Та историческая роль, которую избрал для себя, например, Некрасов, была в действительности предопределена историей (с. 260): «исторический поступок» индивидуального выбора диахронической позиции оказывается коллективно обусловленным принятием позиции в коммуникативном процессе синхронной системы, реконструкция которой по ходу дальнейшего методологического развития Ф 3 все больше и больше ведет от абстрактного конструкта эволюционной схемы к конкретной ситуации эстетического восприятия в условиях литературно-социологически обусловленного «литературного быта».

---

577 О различении «биографической» и «литературной личности» см. ниже литературно-социологическую концепцию Ф 3. Ср. также Тынянов. О литературном факте, с. 259; Он же. Архаисты и новаторы, с. 232.

В соответствии с логикой методологической эволюции формализма понимание литературы как «социального феномена» (Эйхенбаум. Теория «формального» метода, с. 146–147) происходило не в аспекте генезиса (психология творчества, порождающая эстетика и т. д.), а в аспекте ее действенности и социальных, идеологических, ценностных условий ее восприятия, причем в каждом случае требовалось конкретизировать соотношение авторской «установки» и соответствующих сигналов в тексте, с одной стороны, и диахронически изменяемой установки реципиента — с другой, т. е. оно оказывалось зависимым от детерминант не только эволюционно-имманентного, но и самого разнородного происхождения.

Эти детерминанты, порождаемые прагматически-идеологической сферой, словно «фильтруются» и предварительно «структурируются» внутренними законами «литературного быта», выступающего в роли «катализатора», осмотической мембраны между литературными и внелитературными рядами. В рамках «литературного быта» и художник, который в ранней эволюционной теории Ф 1/3 рассматривался лишь как «геометрическая точка пересечения сил, действующих вне его» (Шкловский. Ход коня, с. 22), получает гораздо более дифференцированную коммуникативную дефиницию — правда, не столько как субъект эстетического процесса, сколько как объект оценки со стороны реципиента.

Внимание смещается со структуры артефакта и конструкта его эволюции на его трансформацию в эстетическом объекте, точнее, на закономерность этой трансформации и ее коммуникативных условий.

В этом методологическом развитии Ф 3 достаточно резкая полемика с представителями догматической теории искусства, исходящей из идеологически-социологических оценок, сыграла роль ускорителя.

II. Литературно-социологическая концепция Ф 3/2

1. «Литературный быт» как фактор и факт эволюционной динамики

Последняя методологическая фаза русского формализма (Ф 3, примерно 1925–1934 гг.) воспринималась и изображалась и современной критикой, и последующими интерпретаторами как «разрыв» с «ортодоксальным формализмом» и потому изначально была запятнана подозрением в научном или культурно-политическом оппортунизме (любого толка): полуофициальная марксистско-социологическая критика пыталась — это будет показано далее — разоблачить «переход» формалистов к «определению литературы как своеобразного социального феномена» (Эйхенбаум. Теория «формального» метода, с. 146), распознав в нем идеологический маскирующий маневр, «подрыв» истинных марксистско-социологических позиций, в то время как критика, настроенная положительно или нейтрально по отношению к формализму (вплоть до В. Эрлиха и даже после него), пыталась оправдать тот же «переход» от имманентизма артефакта к социологии литературы, считая его деформацией первоначальной концепции (Ф 1/2) под давлением литературно-политического и общесоциального тоталитаризма и догматизма и одновременно расценивая это изменение как потерю. Обе трактовки исходят — это нетрудно доказать — из *более или менее сильной редукционистской концепции формализма, в значительной мере совпадающей с Ф 1 и уже гораздо меньше — с Ф 2*, в то время как последовательное методологическое развитие Ф 3 (пожалуй, в меньшей мере в том, что касается теории эволюции, зато тем более в литературно-социологическом аспекте) отчасти вызывает сожаление, отчасти презрение как «уступка» изменившейся политической ситуации в научной и литературной жизни.

Нижеследующая трактовка представляет собой попытку «реабилитации» литературно-социологической концепции Ф 3 как с точки зрения ее методологической, эволюционно-имманентной последовательности и цельности, так и с точки зрения ее обусловленности взаимодействием теории и практики в конкретной ситуации «литературного быта» Советского Союза второй половины 20-х и первой половины 30-х гг.

Что касается первого аспекта, то следует указать на уже неоднократно упоминавшийся тезис Эйхенбаума, согласно которому эволюция (эстетической) теории происходит гипотетическими шагами, координированно с эволюцией (эстетической) практики, как и с эволюцией всей эпистемологической системы.

«Теория и история слились у нас не только на словах, но и на деле ... В тот момент, когда мы должны будем сами признать, что у нас имеется всеобъемлющая, приготовленная на все случаи прошедшего и будущего и потому не нуждающаяся в

эволюции и неспособная к ней теория, — мы должны будем вместе с тем признать, что формальный метод окончил свое существование, — что дух научного исследования покинул его. Пока этого еще не случилось» (Эйхенбаум. Теория «формального» метода, с. 148).

Эйхенбаум возражает на упрек со стороны марксистского социологизма, как и академического эклектицизма (Жирмунский, Томашевский и др.), в том, что «формальный метод» превратился в «формалистическую» теорию, в «закоснелую систему», служащую формалистам для выработки терминов, схем и классификаций (Эйхенбаум. Теория «формального» метода, с. 116–117)[578].

Эйхенбаум отвечает на критику признанием гипотетического характера научной деятельности, нуждающейся в верификации теоретических положений на материале, т. е. эволюционирующем эстетическом объекте, которому соответствует так же эволюционирующий научный объект.

Парадоксально заостряя, Шкловский также формулирует принцип верификации теории практикой, равнозначный постоянной фальсификации[579] методических позиций путем изменения реальных фактов:

«Факты между тем существуют. Формалисты (ОПОЯЗ) в то же время не хотят сопротивляться научному факту. Если факты разрушают теорию, тем лучше для теории. Она создана нами, а не дана нам на хранение. Изменение эстетического материала — социальный факт» (Шкловский. В защиту социологического метода. — Гамбургский счет, с. 30).

Чтобы еще яснее подчеркнуть различие соотношения «теория/практика» в Ф 1/2 и Ф 3, фальсификационный тезис Шкловского можно было бы перевернуть следующим образом: «если теория разрушает факты, то тем лучше для фактов» (= позиция Ф 1) или «... тем лучше для теории» (= позиция Ф 1/2); иными словами: Ф 1 и отчасти Ф 2 абсолютизируют научный объект (или конструкт) в качестве эстетического объекта, они рассматривают реаль-

---

[578] Томашевский. Формальный метод. Вместо некролога, с. 144–154 (написано осенью 1922(!); резко полемическая статья против формализма, в которой он объявляется практически мертвым). В изд. Тынянов 1977, с. 530- ясно доказано, что примерно в 1928 году формализм (и Тынянов) действительно пережили кризис, но не (навязанный извне) отказ от метода как такового. Этому противоречат и разрабатывавшиеся в это время формалистами планы написания истории русской литературы XVIII–XIX вв. на формалистской основе. В это же время выступление Тынянова в Пражском лингвистическом кружке (1928 г.) никак не производило впечатление завершения теоретического развития (Тынянов 1977, с. 534). Развитие специфически формалистской или структуралистской социологии литературы было в 1928 году имманентной необходимостью методологического развития формализма.
О социологии литературы см. также: Brang P. Sociological methods in twentieth-century Russian literary criticism. — Yearbook of Comparative Criticism. 1973, vol. 5, p. 209–251.

[579] В «Диспуте о формальном методе» (Новый Леф, 1927, № 4, с. 45–46) Эйхенбаум указывает на то, что вопрос о «ближайшем базисе» литературного произведения представляет собой существенную проблему новой ориентации Ф 3 (социология литературы) в области метода. Шкловский и здесь повторяет, что если «факты разрушают теорию» и, значит, рабочие гипотезы опровергаются изменившейся действительностью, то это положительное явление.

ные объекты и факты в качестве существующих только в том случае, если они реализуют конструкт (= позиция Ф 1) или если они выступают в конкретной системе артефакта как функция эстетического объекта — отсюда в качестве последовательного вывода тезис Ф 2: «нет фактов — только функции».

Впервые сформулированная Эйхенбаумом в 1926–27 гг. теория «литературного быта» (статья «Литературный быт») непосредственно соотносится с «литературной современностью», т. е. с синхронной эстетической системой середины 20-х годов (с. 462): эта современность не только представляет для художника совершенно новую постановку проблемы («ощущение жанра», эстетическую оценку, социокоммуникативную характеристику позиции художника и т. д.), но и дает в руки ученого-интерпретатора тот «принцип отбора и осмысления фактов», который «диктуется современностью» (там же).

Мы имеем в данном случае дело с явным «кругом», который вводится в качестве методологической предпосылки и по структуре сродни тавтологическим предпосылкам редукционистской модели Ф 1. Если, как Эйхенбаум определяет в «Литературном быте», «всякая теория — рабочая гипотеза, подсказанная интересом к самим фактам», то возникает вопрос о методологическом свойстве этих фактов: если речь идет о реальных фактах в смысле Материала 1 (в Ф 1) или материальных условий творческой деятельности в духе «производственников», тогда эти факты — действительно гетерогенные доминанты теорий или рабочих гипотез, которые, будучи сами пассивными, просто дескриптивно отражают «положение вещей»; однако если речь идет об опосредованных, обусловленных фактах («условность») в смысле Материала 2, т. е. уже трансформированных эстетических и научных объектах определенной оценочной «установки» художника или интерпретатора, тогда автономия теоретической позиции сохраняется — но уже не как неизменная изоляция гетерогенных детерминант (так в Ф 1), а как определяемая и в то же время определяющая инстанция в эволюционном процессе, инстанция, сопоставимая с адресантом в коммуникативном процессе, который также одновременно и «говорящий», и «слушающий».

Из этого следует, что 1) гипотетически сформулированной теоретической позиции, которая вместе с тем является позицией в эволюционной структуре, должен соответствовать так же гипотетически сформулированный объект, который 2) обусловлен как теоретической позицией (будучи объектом оценивающей «установки»), так и своим местом в социокоммуникативном контексте «литературного быта»; следовательно, 3) один и тот же факт (определенный через тождество своей структуры) может быть объектом различных гетерогенных теоретических и практических позиций, однако он становится объектом определенной (например, эстетической) «установки» только тогда, когда она готова к этому в силу своей имманентной эволюции; эта «готовность» развивается, таким образом, не произвольно или только по «контрасту» с оценками гетерогенных рядов (ср. Ф 1), а в соответствии со всеми теоретическими и практическими позициями всего социокоммуникативного комплекса общей эволюционной ситуации. Можно было бы также говорить о «функциональной

готовности» или «способности восприятия» по отношению к фактам, которые функционально обрабатываются или переориентируются в соответствии с новой установкой в «преддверии» эстетической оценки, т. е. в области «литературного быта», при этом факты проходят различные (заново оценивающие их) инстанции, например, все формы внехудожественной письменной продукции (публицистика, частная корреспонденция, эссеистика, журналистика, риторика, реклама, художественная критика, общественно значимые беседы и т. п.) и интерпретационную доводку реципиента/автора (также художественная критика, научная интерпретация, агитационная литературно-политическая полемика, общественная дискуссия, институт цензуры, издательская политика, политика в области средств массовой информации и т. п.). Этот процесс функциональной обработки фактов, изначально гетерогенных по отношению к литературному ряду и господствующей художественной норме, является основным предметом формалистской социологии литературы.

Таким образом, когда Эйхенбаум или Шкловский подчеркивают, что «синхронный интерес» побуждает теоретика к изменению своих прежних рабочих гипотез, то следует подчеркнуть и другую сторону, а именно, что рабочие гипотезы, как и вообще все теории, являются не только пассивным объектом, но и активным субъектом «синхронного интереса», что в самом общем виде всякий акт оценивающей интерпретации и теоретической абстракции является сотворческим и вносящим дополнительные изменения актом в рамках того всеобъемлющего процесса обратной связи, который реализуется всяким взаимодействием теории и практики в эволюционном и коммуникативном контексте.

Поэтому формалистская интерпретация фальсифицируемости теоретических позиций под давлением синхронных интересов и фактического материала осуществлялась самими формалистами сознательно односторонне и не в полной мере, поскольку им казалось, что подобным образом им удастся добиться признания своей синхронной позиции в качестве теоретиков и практиков искусства и с помощью ссылки на «литературный быт» интегрировать в него все те инстанции, которые — находясь по ту сторону имманентной «эволюции приемов» — с позиций власти определяли действия издательств, цензуры, все материальные и экзистенциальные условия, детерминирующие работу писателя (и теоретика).

Поиски возможностей самоутверждения породили прежде всего у Шкловского ясную виталистическую тенденцию, которая вполне преемственна по отношению к витализму Ф I, правда, это уже не сенсуалистский, а социальный и экзистенциальный витализм, выводящий из постановки вопроса «как быть писателем» проблематику коммуникативного, социального и морального самопонимания. Эволюционное изменение теоретической, гипотетической позиции ученого, которая (пассивно) обусловлена «синхронным интересом», устанавливает (активно) новый «смысловой знак», «смысловой ключ», в котором и должны оцениваться подлежащие изучению факты в качестве синхронного эстетического объекта и специфического научного объекта; таким образом, эта связь «современности» и теоретической, оценочной «установки» оказывает как прогрес-

сивное (на современность и будущее), так и регрессивное действие в качестве ретроспективной коррекции теоретической позиции, которая, будучи составной частью прежних эстетических и эпистемологических систем, оказывается лишенной притязания на абсолютную значимость, как и своей реальной эволюционной функции. Таким образом, Ф 1 или Ф 2 с точки зрения Ф 3 может стать научным объектом Ф 3, тем самым происходит диахроническая редукция абсолютизации научного конструкта Ф 1/2, сведение его к объективному факту художественной реализации конструкта в эстетической практике и экзистенциализации теоретической позиции и «формалистского поведения» на уровне «литературного быта» системы, синхронной Ф 1 и Ф 2.

Для всех литературно-исторических и литературно-социологических исследований формалистов характерно, что они двигались не историческим интересом к объективной реконструкции фактической стороны, а актуальным, синхронным интересом, стремлением нового истолкования исторических фактов, которые «входят в систему ... под знаком современных проблем» (Эйхенбаум. Литературный быт, с. 462). Поэтому история (или историческое исследование) представляет собой «особый метод изучения настоящего при помощи фактов прошлого», т. е. в духе эволюционной теории Ф 3: *определение новой синхронной значимости как позиции в диахронической системе*. Новая, подтвержденная «современностью» позиция вынуждает теоретика к «включению нового ряда фактов» аналогично постулированному в теории эволюции закону постоянного включения (прежде) внелитературных фактов (жанров, материалов, приемов) при одновременном исключении канонизированных, автоматизированных доминант.

В то время как в ранней теории эволюции Ф 3 (прежде всего в концепции Тынянова) «внелитературный быт» служит «резервуаром» потенциальных, еще не (или уже не) эстетизированных фактов общего процесса языковой коммуникации, теперь Эйхенбаум определяет этот внелитературный «быт» как *составляющую «литературного быта», как область, не находящуюся вне сферы художественной коммуникации*, поскольку она является местом, в котором совершается эстетическая коммуникация как социальный акт. Это существенное различие между тыняновской концепцией «внелитературного быта» и выработанным Эйхенбаумом почти одновременно с этим представлением о «литературном быте» осталось не замеченным как современными им, так и позднейшими интерпретаторами формализма[580].

Вместо прежней привативной оппозиции «литература — не-литература», «искусство — не-искусство» внимание оказалось теперь сосредоточенным на той «транзитной зоне», которую Эйхенбаум определяет как ближайшие к литературе ряды, внутренней динамикой вторгающиеся в жанровую эволюцию в качестве дифференцирующего, функционально многослойного социокоммуникативного феномена.

Ранняя теория эволюции Ф 3 исходит из фундаментальной самостоятельности и имманентности эстетического «ряда» как в области порождения, так и в области восприятия. Также и «ближайшая социальная функция литературы»

---

[580] Тынянов (О литературном факте, с. 264) видит в «литературном быту» «нечто отличное от искусства, но по форме явлений они соприкасаются».

(Тынянов. О литературной эволюции, с. 279) — действующая в социально институционализированных инстанциях публичного чтения, контакта с публикой, организованной коммуникации (салоны, группы, кружки, вернисажи, журналы, публичные дискуссии, редакции и т. д.) — поначалу рассматривалась Тыняновым исключительно в аспекте «экспансии литературы в быт»; противоположный процесс, когда «быт входит в литературу», о котором Тынянов говорит уже в своей книге «Проблема стихотворного языка» (с. 24), с точки зрения имманентной жанровой эволюции означает просто «сдвиг» границы между литературой и не-литературой, объясняемый исключительно «внутренней логикой» смены доминант. Поэтому факты быта, появляющиеся в результате экспансии «внелитературного быта», интересны лишь постольку, поскольку они оказываются деформированными и демотивированными в сравнении со своим изначальным функциональным контекстом, вызывая в эстетическом контексте остраняющие эффекты в соотнесении с исходной функциональной характеристикой:

«Там, где быт входит в литературу, он становится сам литературой и как литературный факт должен расцениваться. Любопытно проследить значение художественного быта в эпохи литературных переломов и революций, когда линия литературы, всеми признанная, господствующая, расползается, исчерпывается, а другое направление еще не нащупано. В такие периоды художественый быт сам становится временно литературой, занимает ее место» (Тынянов. Проблема стихотворного языка, с. 24, прим. 1).

Эйхенбаум отводит этому изолированному анализу «литературной технологии» в эволюции (Литературный быт, с. 464) хотя и оправданное с синхронной точки зрения, однако преодоленное с точки зрения диахронии место в методологическом развитии формализма и сдвигает в центр литературно-социологического анализа новое определение «литературного быта»: вопрос «как писать» сменяется вопросом «как быть писателем». Социальная и коммуникативная позиция писателя, его отношения с заказчиком (с публикой, с издателями, редакторами, критиками, цензурой и литературно-политическими инстанциями), т. е. в самом общем виде литературно-социологические условия коммуникации, должны были быть интегрированы в метод в качестве генетических факторов, не нарушая при этом автономные законы конструктивной структуры артефактов[581].

Уже обращение к конкретному, неповторимому «литературному факту» при реконструкции синхронного «эстетического объекта», который ранние историко-литературные работы Ф 3 сделали своим научным объектом, принципиально исключало всякую субстанциальную, нормативную дефиницию «эстетичности», поскольку в последовательности исторических периодов любая область социальной коммуникации могла быть канонизирована в качестве «литературного факта», социальная или идеологическая детерминация которого и в пределах «эстетического объекта» доминирует для синхронных реципиентов над исключительно эстетической «установкой».

[581] Эйхенбаум (Литературный быт, с. 470) критикует как не различающую эволюцию и генезис «традиционную историко-литературную систему», так и противоположную крайность — эволюционный имманентизм, сам уже ставший историей: его должно было сменить обращение к «литературно-бытовому материалу».

Эту «уступку» реальности эстетического восприятия соответствующей новой коммуникативной ситуации формалисты связывали с постулатом, согласно которому действительная для данной синхронной системы интенция эстетического объекта с необходимостью теряет свою обязательность для последующих систем и может быть заменена новыми интерпретациями, в том числе и полностью противоречащими авторской «установке»: синхронно доминирующие в один период идеологические и социальные детерминанты могут генетически влиять на структуру артефакта и эстетического объекта в плане как создания, так и восприятия; зато вне исторического контекста возникновения произведения *искусства первоначально генетические* факторы (идеологические, социальные, перформативные и др.) становятся эволюционными, т. е. они эстетизируются, а в некоторых случаях позднее генетически ремотивируются[582].

Формалистские социологи литературы принимают генетически-каузальную зависимость только там, где факты воздействуют друг на друга как функции системы более высокого порядка (благодаря закономерностям этой системы): «литературный быт» представляет собой такую систему систем, поскольку он воплощает жанровую систему (и все содержащиеся в ней подсистемы от уровня сюжета до лексического уровня) и социальные системы (способы поведения, образование групп, социальные игры, коммерциализация, идеологическая оценка и т. д.), с одной стороны, в «литературной личности» автора (как «носителя» этих систем) и литературном рынке (как социальном посреднике, «литературной среде») — с другой.

2. Литературно-социологический анализ «литературного быта»

Первой опорной точкой литературно-социологического анализа, впервые предпринятого Эйхенбаумом и Тыняновым в их семинарах в ленинградском ГИИИ, был вопрос о позиции автора в рамках институтов литературного рынка и связанный с этим анализ произведения искусства как товара во все более индустриализирующемся и ориентированном на массовое производство издательском деле, которое прибавило к уже имеющимся интенциям творческой деятельности (моральным, политическим, идеологическим, эстетическим и др.) категорию экономической рентабельности, учета спроса и предложения. Эта постановка проблемы социологии литературы связывается с постановкой проблемы теории эволюции Ф 3, т. е. с проблемой реконструкции реально господствующих условий эстетики восприятия «апперцепционного фона» эпохи,

---

582 Марксистская «социологическая школа» всегда рассматривала лишь те случаи, в которых существует максимальное совпадение авторской и читательской «установки», при этом поток информации, как предполагалось, направлен только от автора к читателю. Именно это «монологическое» выведение коммуникации и творческого процесса из классовой идеологии автора и его среды формалисты критиковали как ложно понятый причинно-следственный принцип (Эйхенбаум. Литературный быт, с. 472). К сожалению, Эйхенбаум отказался от четкого разделения каузальности и обусловленности в отношениях рядов.

который в значительной мере определяется (рыночными) условиями «литературного быта». Правда, это имеет место в эволюции русской литературы лишь с конца XVIII в., когда возник, с одной стороны, писательский профессионализм (в противоположность дилетантизму дворянских «поэтов на случай» и придворных поэтов), а с другой стороны, — в условиях растущего слоя буржуазных читателей — тривиальная и массовая литература (в противоположность интимным, приватным, исключительным или адресованным одному лицу или институту панегирическим жанрам). Профессиональный автор, ориентированный на «успех», с одной стороны, и коллективная публика — с другой, являются на уровне литературно-социологического анализа Ф 3 последовательным продолжением раннего формалистского противопоставления «установки» авторской и читательской эстетики.

Литератор-«профессионал», как и обычный читатель, настроен на нерефлективное функционирование художественной техники и возможность рассчитать эффективность ее воздействия, поскольку оба относятся к системе жанров с одной и той же установкой: профессионал, например, создавая повествовательную прозу с намерением вызвать напряжение, а адекватный коллективный читатель — воспринимая ее с соответствующим ожиданием напряжения или удовлетворением от его разрядки, за которые он расплачивается соответственно цене книги. Литературный прием «оплачивается» поддающимся достаточно определенному описанию, снова и снова ожидаемым (по крайней мере какое-то время) эффектом — и все это «ценой» растущей «инфляции» литературного приема или эффекта; причины и следствия этого процесса имеют как экономическую, так и коммуникативную природу.

Формалисты первыми проанализировали «литературный рынок» как экономический и коммуникативный феномен, или, вернее, они первыми подняли до уровня научного объекта социологии литературы коммуникативный аспект экономического порядка и экономический аспект коммуникативного порядка[583].

---

583 Плюрализм рядов Ф 3, как и тесная связь с дореволюционным авангардом (при его резко выраженной ориентации на рынок), обусловили среди прочего пристрастие формалистов к модели литературной коммуникации на основе понятий спроса и предложения, товара и сбыта, моды и конъюнктурных колебаний. Сознание конвенционального «установления» рыночной цены произведения искусства было для формалистов делом вполне привычным по причине их близкого знакомства с условиями существования изобразительного искусства. В резком противоречии с этим находится пуританское представление о создании произведений искусства, свойственное раннему Пролеткульту и (отчасти) теоретикам ЛЕФа (прежде всего Третьякову). Интересную параллель к этим различным моделям представляет противопоставление «высокой» литературы и фольклора у Богатырева — Якобсона (Фольклор как особая форма творчества (1929). — В кн.: Богатырев. Вопросы теории народного искусства, с. 375): «отношение между литературой и ее потребителем находит себе близкую параллель в области экономики, а именно в так называемом "производстве на сбыт", тогда как фольклор приближается к "производству на заказ"». Естественно, что фольклор склоняется к аффирмативному представлению о словесном творчестве, которое было искусственно (утопически) ремотивировано в программе ЛЕФа (главным образом производственного искусства: коллективное творчество, массовое потребление, групповая цензура и т. д.). «Императивный характер» коллективной «цензуры» в фольклоре (с. 375) совпадает с императивным характером радикального производственного искусства ЛЕФа, также усматривающего в произведении искусства «предмет необходимости», ценность и функция которого

Формалистов интересовало определение рыночной стоимости автора и его продукта в ситуации его потребления, в то время как теоретики ЛЕФа рассуждали в экономических категориях потребностей (ср., например, их теорию «заказа»), т. е. понимали искусство как производственную стоимость. Одним из следствий формалистского принципа остранения оказалось то, что формалисты были гораздо более склонны рассматривать произведение искусства как продукт, стоимость которого в глазах публики поднимается или снижается соответственно принципу (де)автоматизации, оно принимается или отвергается и становится тем самым — согласно стремлению к новизне, смене впечатлений, полноте ощущений — объектом спроса, на который автор как производитель реагирует соответствующим предложением[584].

Принцип «коллективного творчества» в фольклоре соответствует (не функционально, а структурно) утопическому фундаментализму «производственников», с их концепцией «элементарных творческих способностей» каждого человека. Ему противостоят глубоко агональные представления об обществе, свойственные формалистам, для которых художник был остраняющим будителем потребностей, а не утверждающим удовлетворителем желаний, действующим как литературная личность, с «пафосом самосохранения» (Эйхенбаум. Мой временник, с. 120).

устанавливается коллективно. В противоположность развитой письменной литературе, фольклору «полностью чуждо какое-либо намерение преобразовать среду», поскольку он является частью закрытого общества, в котором нет необходимости бороться за публику, и следовательно, нет «рынка». В. Пропп (Трансформация волшебных сказок, с. 70–89) расширил — параллельно переориентации Ф 3 на генетические факторы эволюции — свою модель, первоначально редуцированную к имманентным параметрам текста, обратившись к причинам трансформации *(т. е. эволюционных вариаций структуры сказок в ходе диахронического процесса), лежащим также и за пределами сказки и ее имманентных функций (с. 73). Подобно Якобсону* и Богатыреву, Пропп также осознал необходимость рассматривать сказку в ее окружении, в контексте, в котором и для которого она создавалась (с. 72). Тем самым в поле зрения исследователя попадают и первичные, религиозно-ритуальные «бытовые» функции сказки (с. 73), которые в ходе эволюции подверглись «секуляризации» и «эстетизации». Включение «бытовых элементов» (с. 76) признается теперь — в противоположность позициям «Морфологии сказки» — имеющим необычайно важную роль в трансформации сказки, однако не может полностью затемнить ее универсальную (абстрактную) структуру. Составленный Проппом каталог трансформаций, через которые сказка проходит в своей эволюции, претерпевая функциональные преобразования («редукция, амплификация, интенсификация/ослабление, замена, ассимиляция ...»), к сожалению, не был принят представителями Ф 3 во внимание.

[584] «Деклассированность» профессионального «писательства», его тесная (экономическая) привязанность к потребителю и издателю, а также критику и литературно-социологическим инстанциям является, с точки зрения Ф 3, причиной эволюционного сдвига в «прогрессивном» духе (ср., например, обращение Пушкина к журналу и прозе в 30-е годы); в другие периоды профессионализм может оказывать и «регрессивное» воздействие — так, например, в период «журнальной диктатуры» 60-х гг. XIX в., которую Толстой ощущал как негативное давление (Эйхенбаум. Литературный быт, с. 476–480; Он же. Литература и писатель, с. 121, 137; Он же. Мой временник, с. 112-; Тренин, Никитин, Гриц. Словесность и коммерция (под ред. Шкловского и Эйхенбаума).

Поиски писателем социальной самореализации формалисты проецировали из собственной синхронной ситуации (вторая половина 20-х гг.) борьбы за профессионализацию против дилетантизма консервативного Пролеткульта и других писательских организаций на историческую ситуацию возникновения профессионализма в литераторстве с конца XVIII и на протяжении XIX в. Эта дихотомия профессионализма и дилетантизма имеет с точки зрения Ф 3 принципиальное значение для всех периодов истории литературы Нового времени, поскольку соответствующий выбор социальной позиции писателя предполагает и его отношение к различным формам социального «заказа» (заказчиков и потребителей), а тем самым, с одной стороны, вопрос о его независимости от ожидаемых и предписанных стандартов и, с другой стороны, вопрос о качественных (происхождение, аллюзионный фон, предварительная информированность и т. д.) и количественных (степень известности, степень массовости и т. д.) характеристиках предполагаемой публики. Формалисты стремились доказать, что «в определенные периоды положение писателя точно определяет литературные жанры» (Тренин, Никитин. В ожидании методологии, с. 45–46), т. е. что литературно-социологический анализ позиции автора (его социальное поведение) накладывает отпечаток на всю коммуникативную ситуацию эстетического процесса, а через него и на эволюцию жанров[585].

С точки зрения формалистов профессионализм в период его возникновения оказывается относительно эволюции жанров прогрессивной остраняющей позицией ориентированного на рынок массового автора, пользующегося «низкими», еще не вошедшими в литературу жанрами (водевиль, массовый роман-путешествие, приключенческий роман, журнал, эссе, очерк и т. д.), чтобы достичь новой, обладающей «низким» социальным статусом публики, — ему противостоит поэт «высокой» литературы, который пишет для избранной, образованной и очень ограниченной количественно (аристократической) публики и должен согласовывать свою социальную позицию, а также стиль и жанры с этой группой (отчасти являющейся его непосредственным заказчиком). Понятие «дилетантизма» не содержит в этой ситуации ничего уничижительного, а всего лишь определяет непрофессиональное отношение автора к своей деятельности.

Наиболее активно участвовали в литературно-социологическом анализе литературного рынка, в том числе и с коммерческой стороны, члены (близкого ЛЕФу) «московского ОПОЯЗа» Тренин, Гриц, Никитин, Харджиев, вместе со своим «учителем» Шкловским реализовавшие своего рода «профессиональный коллективный проект», в котором сам Шкловский специализировался главным образом на прозе XVIII и первой половины XIX в., Гриц — на второй половине XIX в., вплоть до символистов и далее, Тренин — на лирике XVIII–XIX вв., Харджиев — на литературе конца XIX — начала XX в. Все работы Шкловского в период 1928–1933–34 гг. возникли в ходе этой совместной работы, участие Шкловского в которой нередко ограничивалось только его именем и редак-

---

[585] Ср.: Фельетоны сороковых годов ... (введение Оксмана, с. 5–10 о фельетоне как особом методе переработки «бытового» материала; Комарович В. Петербургские фельетоны Достоевского, с. 89–124; Азадовский М. Фельетоны Тургенева, с. 199-). Ср. также Тренин. Журналисты XVIII-го века, с. 32–33.

торским талантом, а также предоставлением квартиры под собранную общими усилиями библиотеку.

Монография Шкловского «Матвей Комаров, житель города Москвы» (Л., 1929) также возникла в рамках этой коллективной деятельности; цель этой монографии заключалась в том, чтобы восстановить ситуацию почти забытого писателя Комарова в его эволюционном значении как первого крупного «профессионала» и массового автора, который стремился расширить литературную публику за счет представителей мелкой буржуазии, торговцев и прислуги. Для литературно-социологических исследований «московского ОПОЯЗа» было характерно стремление с помощью убедительной демонстрации исторического материала проиллюстрировать рыночное положение соответствующего «литературного быта» и тем самым представить сам научный текст как особый жанр своего рода литературно-исторической «литературы факта». Этому явно противоположен научный «стиль» закрепившейся в ленинградском ГИИИ группы формалистов во главе с Эйхенбаумом и Тыняновым, которые в своих исторических исследованиях используют цитаты, источники лишь как документальный и иллюстративный материал, не выходя в область «монтажа» этого материала в условиях самостоятельного литературного жанра «литературоведческого исследования», которое, подобно эссе, литературно реализует теоретический предмет, о котором идет речь, в технике изображения.

Шкловского в монографии о Комарове занимала не реконструкция «биографической личности», а демонстрация связи между «литературной личностью» и массовой публикой, между жанровой системой и читательским интересом, и прежде всего вовлечение «журнального и книжного окружения» в анализ места произведения искусства в эволюции жанров.

«Цеховое самосознание» авторов нового типа («квалифицированные специалисты-переводчики и журнальные работники», ср. Тренин, с. 35–36) порождало и новое отношение к проблемам гонорара, тиража и вкуса публики, которые впервые были соединены в литературно-социологическом аспекте сотрудниками Шкловского в их богатой документальным материалом работе «Словесность и коммерция: (Книжная лавка Смирдина)» (М., 1929, под ред. Шкловского и Эйхенбаума) с системой литературной эволюции жанров. Авторы попытались доказать «окончательное установление товарных отношений на литературном рынке» в эпоху Смирдина (Эйхенбаум. Литература и писатель, с. 123–124; Он же. Мой временник, с. 89-).

«Литературный быт» с этой точки зрения уже не является просто своего рода «подвижным военным рубежом» между литературой и «бытом», а понимается коммуникативно, как среда, в которой литература благодаря «институционализации» отношений между автором и читателем становится «социальным феноменом»: в той мере, в какой изменяются социальные параметры этих «резонирующих пространств», меняются и стилистические и конструктивные интенции автора, включающего этот «резонанс» в свою «установку».

Именно из этого характера литературного рынка как среды исходят и собственные исследования Эйхенбаума, и работы его сотрудников и учеников М. Аронсона и С. Рейсера, посвященные анализу «бытовой» функции литературных кружков, салонов, обществ и т. п. (ср. их подробное исследование: Литературные кружки и салоны. Л.,

1929)[586]. В анализе литературно-социологического феномена «литературной домашности» Эйхенбаум противопоставляет интимный, домашний круг слушателей классицистски-сентиментального автора начала XIX в. как «литературно-бытовую позицию» (с. 83) гораздо более широкому кругу жизни литературных салонов («салонность»), которую в 30-е годы XIX в, в свою очередь, сменил еще более широкий круг журнальной «публицистики»[587].

Социальная функция как «знак исторической характеристики» (там же) вместе с мнением, порождаемым в соответствующих кругах критиков, издателей, друзей, даже совершенно «далеких от литературы» людей (вкусовым common sense определенной группы), и оценкой составляют в совокупности то, что формалистская социология литературы понимает — в противоположность ЛЕФу — как «социальный заказ», как «заказ времени». В ходе литературного и социального развития сложный состав литературной публики, совершенно поразному социокоммуникативно институционализированной и организованной в каждую эпоху, претерпевает разные формы организации, которые, так же как и в жанровой эволюции, могут выделять канонизированные доминанты опятьтаки из «литературного быта» и тем самым из литературной эффективности.

Соответственно, «борьба» литературных направлений и линий происходит и между враждующими «литературно-бытовыми системами», которые и после деканонизации остаются, как и деканонизированные жанровые системы, претендентами на литературно-социологическую реабилитацию[588].

Ученики и сотрудники Эйхенбаума Аронсон и Рейсер подчеркивают также и регрессивные тенденции «кружков и салонов» в определенные литературные эпохи, когда они подчиняли своих членов «закону ассимиляции» (характеризующему групповую динамику), тем самым порой не столько способствуя развитию самостоятельной «литературной личности», сколько тормозя его (с. 19). И наоборот, политическая цензура может невольно стать «прогрессивным» фактором эволюции тогда, когда понуждает писателя искать «новую систему выражения» (с. 18) и новые языковые и сюжетные приемы, входящие в систему как поли-

---

[586] Ср. Эйхенбаум. Мой временник, с. 93- (о «светско-салонном тоне» Тургенева, производном от типичного светского тона того времени и создававшего фон для противоположной стилистической позиции Толстого); Голицына В. Шутливая поэзия Мятлева и стиховой фельетон. — В кн.: Русская поэзия XIX века, с. 176- (о новой функции литературного салона в 30–40-е гг. XIX в.). Об исследовании развития «литературного быта» и о литературно-социологической позиции эпистолярного и мемуарного творчества П. А. Вяземского ср. Wytrzens. P. A. Vjazemskij. Studie zur russischen Literatur- und Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts. Wien, 1961 (о «дилетантизме» — с. 69, о месте Вяземского в полемике между «архаистами» и «новаторами» — с. 79-, о «литературном аристократизме» и «торгашеском направлении» — с. 117-); ср. об этом также: Гинзбург Л. Вяземский-литератор. — В кн.: Русская проза, с. 102–135; Она же. Вяземский П. А. — Старая записная книжка. Л., 1929 (введение).

[587] Эйхенбаум (Мой временник, с. 88) переносит полярность «домашности» и «публичности» из XIX века на полярные позиции акмеизма и футуризма.

[588] Исходя из этого возможен также анализ политической функции писателя — например, положения Пушкина в движении декабристов или литературно-политической позиции Горького и т. д.

тической (эзопов язык), так и поэтической аллегории («иносказательность») и «условности»[589].

В то время как в салоне «коллективный контроль» за творчеством отдельного художника осуществляют «потребители и критики» (т. е. профессиональные публицисты, с. 37, 46), что скорее также относится к области ориентированного на рынок профессионализма, кружок в своем изначальном значении служит интересам авторов-единомышленников в их художественной деятельности, авторов, стремящихся решить для себя общие проблемы литературной техники и жанровой ситуации. Правда, это противопоставление салона и кружка отличается гипотетической схематизацией, однако оно нашло литературную и социальную реализацию и для самопознания формалистов и их собственной «кружковой семантики» (так, например, иронический монтажный стиль Шкловского, наиболее полно реализованный в его романе в письмах «Zoo», стал стиле- и жанрообразующим для более или менее частной переписки других формалистов и близких им авторов)[590].

3. Эволюционная функция эпигонства, второстепенных авторов, тривиальной и массовой литературы и их позиция в «литературном быту»

Центральной проблемой литературно-исторических исследований Эйхенбаума, Тынянова и их сотрудников в ленинградском ГИИИ с середины 20-х годов было изучение возникновения и эволюции жанров, но не в творчестве «классиков», признанных «величин» литературной истории, а в произведениях второразрядных и третьеразрядных авторов, тривиальной и массовой литературы и столь значимого с точки зрения теории и истории эволюции феномена эпигонства (Эйхенбаум. Теория «формального» метода, с. 146–147). *Интерес к этим феноменам отражается прежде всего в статьях, вошедших в сборник «Русская проза» (Л., 1926)* и книгу *«Русская поэзия XIX в.» (Л., 1929)*, составленные из семинарских работ учеников и сотрудников Тынянова и Эйхенбаума в ГИИИ. Лишь учет этих фактов, рассматривавшихся прежде в качестве несущественных и периферийных, позволяет осуществить более дифференцированное рассмотрение жанровой эволюции, более того, зачастую требует совершенно

---

[589] Предложенное Эйхенбаумом понятие «кружковая семантика» (введение к «Литературным кружкам и салонам», с. 6) было, к сожалению, слишком мало развито: оно обозначает имплицитные, содержащие аллюзии, многозначные формы речи определенной литературной группы (например, символистов, «обезьяньего ордена» Ремизова, наконец, самих формалистов!), оказывающие отчетливое влияние и на литературное творчество ее участников.

[590] В. Голицына (Шутливая поэзия Мятлева и стиховой фельетон. — В кн.: Русская поэзия XIX в., с. 176) анализирует роль катализатора, исполняемую литературной критикой, «призмой знатоков литературы» (с. 178), причастных «литературному быту» как любители. Голицына также занимается «кружковой семантикой», групповым жаргоном карамзинской эпохи.

новой интерпретации и переоценки того, что было сделано в историографии литературы[591].

Аналогично интересу раннего футуристического Ф 1 к «воскрешению, возрождению слова» в Ф 3 развивается также обязанное принципу остранения стремление к «воскрешению», «возрождению забытых авторов», эволюционное значение которых должно быть реабилитировано так же, как и их действенность для литературной ситуации, синхронной Ф 3: историк литературы словно открывает современной ему публике и художникам определенную жанровую систему, которая снова актуализируется и становится эстетически действенной в новом контексте: «Я воскресил в России Стерна, сумев его читать» (Шкловский. Сентиментальное путешествие, с. 129).

Формалистов вообще занимал феномен крайне резких сдвигов восприятия в случае часто полного забвения авторов, которые в свое время были чрезвычайно популярны и успешны, или, напротив, полное невнимание к художнику при жизни, которое сменяется «открытием» и эстетической активностью долгое время спустя. То есть формалисты расценивают «проблему забытого поэта» не как «творческую неудачу», более того, они сознательно выступают против шаблонного представления о «непризнанном гении», судьба которого разбивается о непонимание современников[592]. Нет никакой возможности рассмотреть здесь в сколько-нибудь систематизированной форме все новые оценки и «воскрешения», принадлежащие формалистам, ведь для этого пришлось бы учесть в полной мере не только канонизированную ко времени Ф 3 картину истории литературы, но и синхронно направленные жанровые интересы формалистов как участников литературного процесса своего времени.

Значимой для жанровой ситуации 20-х годов была прежде всего реабилитация допушкинской литературы, заново открытый XVIII век, что было расценено Тыняновым как мятеж против отцов (прежде всего — против символизма и романтической традиции) и «возвращение к дедам» (Архаисты и новаторы, с. 553). В этой же связи следует рассматривать интерес формалистов к жанрам народной литературы и, кроме того, в Ф 3 — общий интерес к синхронному и диахроническому взаимодействию «высоких» и «низких», периферийных, «примитивных» форм искусства, а также к феномену «соскальзывания», перехода явлений «высокой культуры» в область массового и триви-

[591] Эйхенбаум (Литература, с. 147) подчеркивает в позитивном смысле необходимость постоянного пересмотра «расхожих оценок» в истории литературы. Г. Гуковский (Шкловский, как историк литературы, с. 191–216), напротив, критикует это удовольствие от шокирования как несерьезную игру с эффектными новыми оценками.

[592] Особенно интенсивно формалисты занимались эволюцией русского стернианства и внесли существенный вклад в «открытие» забытых произведений Вельтмана: Бухштаб Б. Первые романы Вельтмана. — В кн.: Русская проза, с. 192–194. Шкловский прямо-таки специализировался на «откапывании» забытых, недооцененных авторов — см., например, его «О самом знаменитом писателе» и монографию о Комарове. Многочисленные переоценки традиционно принятых величин в истории литературы с позиций формализма можно найти у Тынянова, в книге «Архаисты и новаторы» (реабилитация Дельвига, Кюхельбекера и др.), ср. также «стернианский» взгляд на Пушкина у Шкловского («Евгений Онегин». Пушкин и Стерн. Берлин, 1923) или Эйхенбаума (Путь Пушкина к прозе. — Литература, с. 5–18); ср. также другие примеры: Эйхенбаум. Теория «формального» метода, с. 146–147; Он же. Молодой Толстой; Виноградов. Этюды о стиле Гоголя (новая оценка «натуральной школы») и т. д.

ального искусства или фольклора (ср. Богатырев. Стихотворение Пушкина «Гусар», его источники и его влияние на народную словесность, с. 147–195) — феномену, которым занимался и Шкловский в своей монографии о Комарове[593].

Несомненная заслуга «социологов» литературы в том, что они наметили подходы к методологическому прояснению проблемы тривиального и массового искусства, а также эпигонства:

«Здесь важно только отличать ту массовую литературу, которая подготовляет собой образование новых жанров, от той, которая возникает в процессе их разложения и представляет материал для изучения исторической инерции» (Эйхенбаум. Теория *«формального» метода, с. 146)*.

Тот же методологический принцип действует и при определении литературного «эпигонства», которое имеет значение для реконструкции литературной эволюции только тогда, когда оно не просто воспроизводит свой образец (канонизированную структуру), но и производит — при сохранении структуры — его функциональную переоценку путем сдвига конструктивной доминанты, а именно — в направлении продуктивных тенденций жанровой эволюции.

Наиболее подробно теорией эпигонства занимался Виктор Гофман в работе «Рылеев-поэт» (Русская поэзия XIX века, с. 1–73); он провел различие между непродуктивным случаем эпигонства (Эпигонство 1) и продуктивным (Эпигонство 2), эволюционно значимым: Эпигонство 1 копирует модель (оригинальное «изобретение») поначалу без эволюционной значимости, т. е. без сдвига доминанты в модели, в то время как эволюционно значимое Эпигонство 2 осуществляет функциональную переориентацию заданной, «имитируемой» модели, превращая вторичные элементы в доминантные, как это происходит, например, в остраняющей пародии. Третья эволюционная фаза эпигонства или эклектицизма реализуется на «основе различных, синхронно сосуществующих систем» и порождает в «литературном сознании современников» растущую потребность деканонизировать господствующую систему — норму артефакта, взятого эпигонством в качестве «образца», и заменить ее новой, истоки которой — в функциональной переориентации Эпигонства 2. Тем самым «эпигонство» оказывается прежде всего эволюционно-обусловленной оценкой, разумеется, теряющей свой производный характер и второстепенность, как только «изобретение», «чужая система», с которой оно соотносится, исчезает или теряет свою эстетическую действенность[594].

---

593 Гуковский (Шкловский, как историк литературы, с. 202) упрекает Шкловского в том, что идея «сниженного культурного фонда» не принадлежит ему, а заимствована у немецких историков литературы.

594 Эволюционная функция эпигонства может стать решающей тогда, когда служит выражением фундаментального кризиса «литературного сознания» эпохи. Эпигонство всегда действует как «механизирующая сила», которая так утрирует и пародийно использует конструктивные факторы, которые еще не устоялись в творчестве «корифеев», что их «условность» становится подчеркнуто осознанной. Гофман рассматривает этот феномен, противопоставляя «великую литературу» (Пушкина) и «второразрядную литературу» «гражданской поэзии» Рылеева (Рылеев-поэт, с. 18-).

Анализ эпигонства позволяет, с одной стороны, реконструировать функциональные тенденции не-эпигонских произведений и, с другой стороны, обратиться к проблемам массовой и тривиальной литературы, которая также механизирует и шаблонизирует заданные модели (сюжетные схемы, фабульные ситуации, приемы загадки-разгадки, приемы мотивации и т. д.), приспосабливая их к специфическим потребностям своего потребителя, сама установка которого в свою очередь позволяет делать обратные заключения относительно синхронной коммуникативной ситуации[595].

Тривиальная литература отличается не только высокими тиражами и количественным умножением эффекта восприятия, но и — в сочетании с этим — характерной «изношенностью сюжетных приемов, автоматизованностью» (Шкловский. Матвей Комаров ..., с. 291), которые, однако, не отталкивают читателя, а, напротив, привлекают его в силу его потребности в аффирмативном самоутверждении и самоидентификации, удовлетворяя его неизменную потребность в status quo привычного и ожидаемого[596].

Уже в 1924 году Шкловский в заметке о феномене необычайного успеха книг и фильмов о Тарзане (Тарзан. — Русский современник, 1924, № 3, с. 253–254) обратился к литературоведческому значению «кулинарной» развлекательной литературы: «Тарзана можно не замечать, и это будет традиционно, но глупо. Необходимо изучение массовой литературы и причины ее успеха».

В качестве причины успеха тривиальной литературы у «массового читателя» Шкловский называет ту самую потребность в «бесконечных повторениях одних и тех же приключений и однообразном преодолении их одним и тем же приемом» (Тарзан, с. 253), поскольку «простодушному читателю» (в отличие от sophisticated reader) рассказываемые события представляются «неисчерпаемыми» (там же) — в то время как от искушенного читателя не скроется их условность и литературная функциональность. В качестве второй причины успеха массовой литературы Шкловский называет притягательность чужеземного, экзотического «быта» тривиальной фабулы. Однако основная причина связана не с тематикой, а с арсеналом «приемов авантюрного романа», который для массового читателя неизменно остается новым и увлекательным; если он теряет эту увлекательность, значит изменилась «установка» широких зрительских кругов.

595 Ср. Шкловский. Матвей Комаров ..., с. 29–30: Комаров хотя и крайне традиционный автор, однако анализ его текстов дает возможность выявить «арсенал литературного оружия» его эпохи! Только изучение расхожего чтива определенной эпохи позволяет создать полную картину ее «литературного сознания».

596 В сотрудничестве с Харджиевым Шкловский (Чулков и Левшин. Л., 1933) пытается еще активнее, чем в предшествующих работах, выявить экономические рыночные условия «литературного быта», при этом, правда, различие каузального и детерминирующего влияния рыночных и экономических законов на эволюцию так и остается непроясненным. К этому добавляется сознательная двусмысленность аргументации Шкловского, которая должна была сохранить Ф 3 в условиях ранних 30-х годов и создать видимость социологического анализа.

В силовое поле между «высокой» и «низкой» литературой попадает и «литераторство» журнальных жанров, которые формалисты впервые подробно исследовали и как самостоятельную форму «литературного быта», и в аспекте их коммуникативной рыночной функции.

Согласно Шкловскому, в журнальном жанре встречаются институционально-социальная сторона литературной деятельности и ее адекватная фиксация в своем собственном средстве коммуникации, которое долгое время своего развития находилось в полемической оппозиции к литературности «высоких» жанров (литераторство — литературность) и само в то же время было (периферийной) составляющей жанровой системы эпохи (ср. Шкловский. Журнал как литературная форма. — Гамбургский счет, с. 112-). Каждое произведение «высокой» литературы следует рассматривать в этом контексте «журнального и книжного окружения», его нельзя абстрагировать, представляя изолированно в «собраниях сочинений» (Тренин. Журналисты XVIII-го века, с. 32–38)[597].

Привычные в журнале «низкие» и малые жанры, такие как анекдот, очерк, эссе, фельетон и др., сильнее «высоких жанров» обнажали не только эволюционные тенденции, но и условия литературной деятельности, поскольку представляли собой точки пересечения литературного ряда и внелитературных «социально-бытовых нажимок», соединяли литературный ряд с ближайшими «социально-бытовыми рядами» (Гриц Т. Журнал Барона Брамбеуса, с. 20–21).

Именно в «литераторстве» количественные критерии определения жанра играют качественно различительную роль: так, например, формат «Библиотеки для чтения» может пониматься как «литературный факт» (результат эволюции жанра альманаха — Гриц, с. 21) — так же как и оформление и макет, расположение материалов и их журнально-имманентная интертекстуальность, которую *то и дело подчеркивает Шкловский*[598].

---

[597] Относительно анализа журнального дела ср. также: Шкловский. Какую литературу читал настоящий Пушкин. — Гамбургский счет, с. 9- и Успенский Вс. О Дельвиге. — В кн.: Русская поэзия XIX века, с. 103-. Интересна новая литературно-историческая оценка Булгарина или Сенковского как существенных фигур литературного быта, в то время как классическая пушкинистика их всегда недооценивала и даже презирала. Их деятельность по коммерциализации издательского и журнального дела Ф 3 оценивал как жанрообразующую активность — а не просто как стремление к обогащению: Эйхенбаум. Литература и писатель, с. 128–129; Зильбер В. (= В. Каверин) Сенковский (Барон Брамбеус). — В кн.: Русская проза, с. 159–191 и Каверин. Барон Брамбеус: История О. Сенковского, журналиста, редактора «Библиотеки для чтения». Через журналы в литературу входили новые жанры (такие как очерк, фельетон и др.), возникало новое отношение к фактам и литературному материалу, а также начиналась деканонизация господствующих мотивов (ср. Фельетон: Сб. ст. Л., 1927, с. 6). Вновь вводимый материал постепенно становился автономным по отношению к изначальной мотивации его ввода и порождал таким образом нечто вроде «литературы факта» уже в XIX в.

[598] Перцов. Лицо толстого журнала (о жанре «толстых журналов», которые всегда были своего рода монтажными жанрами — в противоположность «тонким» специальным журналам).

4. Биографическая и литературная личность автора в «литературном быту»

Классовая принадлежность, психологическая и идеологическая обусловленность в Ф 3 не только могли «допускаться» как факторы «литературного быта», но и должны были там, где они становились «литературным фактом», выводиться из определенных сигналов структуры произведения. При этом требовалось различать анализ автора как «биографической» и «литературной» личности, с одной стороны, а также этих двух личностей и их перспективной интеграции в произведение — с другой.

В первом случае речь идет о том, какие биографические факты жизни автора являются значимыми для его роли в «литературном быту», а во втором — о том, каким образом эта «бытовая» функция или роль, представляющая собой уже «опосредованную», «обусловленную», больше не принадлежащую полностью внелитературной области и компетенции других дисциплин функцию, реализуется или репрезентируется в самом произведении как деформирующая авторская перспектива.

Эйхенбаум совершенно ясно обозначает во введении к своей монографии «Лев Толстой. Книга первая. 50-е годы» (с. 6–7) методологический аспект, в котором должны происходить отбор и оценка биографического материала, и одновременно защищается тем самым от упрека в разрыве с радикальным антипсихологизмом и антибиографизмом Ф 1:

«"Литературный быт" частично привел меня к изучению биографического материала, но под знаком не "жизни вообще" ("жизнь и творчество"), а исторической судьбы, исторического поведения. Таким образом, биографический "уклон" явился как борьба с беспринципным и безразличным биографизмом, не разрешающим исторических проблем» (Эйхенбаум. Лев Толстой, с. 6).

Эйхенбаум считает, что для прояснения «литературной позиции» «писательского лица» следует привлекать и биографию — правда, лишь в тех аспектах, которые в качестве «биографического материала» уже отобраны «литературным бытом», трансформированы и сориентированы на эстетический процесс, так что из коммуникативной «бытовой» позиции автора («литературная личность») нельзя делать обратных выводов о его экзистенциальной и индивидуальной позиции: деформация биографических фактов в контексте «литературной личности» автора с этой точки зрения можно сравнить с деформацией, необходимой для превращения Материала 1 в Материал 2 при включении первично-конституирующих приемов в эстетическом контексте.

В отличие от «бытового» анализа «литературной личности» Шкловский в своих «монографиях» по истории литературы пытается литераризировать биографический «материал», преобразуя его с помощью деформирующих монтажных приемов в материал (2) того сюжетного порядка, который он словно «извне» накладывает на биографический фабульный материал и произвольность которого часто обнажается[599].

[599] Шкловский любит в своих псевдоисторических монографиях (Матвей Комаров ..., с. 17) остранять хронологическую последовательность биографии приемами «перестановки» и отступлений, внося тем самым в научное изложение художественный момент.

Формалистские социологи литературы исходят из принципиальной дистанции между «биографической личностью» и ее «литературным обликом», который принимает писатель и который он включает как факт «литературного быта» в литературные взаимоотношения с современными ему литераторами (Эйхенбаум. Литературный быт, с. 480): «авторское лицо автора не есть его индивидуальное лицо» (Аронсон, Рейсер. Литературные кружки и салоны, с. 15–16; Эйхенбаум. Литература и писатель, с. 138; Шкловский. Гамбургский счет, с. 12-).

«Авторское лицо» писателя также является продуктом «литературного быта» его эпохи и «самостилизации» собственной «бытовой» позиции: здесь раннеформалистское понятие (стилистической) маски — понимаемой в Ф 1 как деформация «лица» (ср. Груздев. Лицо и маска) — приобретает социокоммуникативный характер «имиджа», который каждый художник неизбежно выстраивает либо получает как навязанный извне. Автор являет себя в маске своего «литературного облика» — вне своих произведений и осуществляемой в них перспективной реализации — как носитель той позиции, которую он репрезентирует в произведениях в качестве воображаемого поручителя, в качестве воплощения перспективы (рассказчик, герой, хронист, лирическое Я и т. д.), сообщая тем самым — в обратном действии — воображаемому, иллюзорному воплощению или языковой персонификации характер объективного существования. В данном случае мы имеем дело с двойной трансформацией «биографической личности»: имманентной и трансцендентной по отношению к произведению, проецирующей реализованный в произведении «образ поэта» обратно, на синтетическую «биографическую личность», остраняя ее при этом. Насколько интенсивно осуществляет это отождествление публика, в значительной мере зависит от структуры

Осуществленное уже в Ф 1 разведение «литературной личности» и «индивидуальности литератора» было направлено в первую очередь против биографизма «психологической школы» (Тынянов 1977, с. 515). В связи с теорией пародии Тынянов исследовал феномен «пародической личности», при этом «живой литератор либо деформируется слегка, либо искажается до полного несходства, либо — в случаях, правда, редких — может и вовсе отсутствовать» (Тынянов. О пародии, с. 303). В конструкции «пародической личности» господствуют в первую очередь черты литературной структуры, личность перекрывается «речевым поведением», речевой позой, оказывающейся обнаженной (с. 310). «Подобно тому как в театрально-драматической пародии вместо героя выступает актер — в стиховой пародии вместо авторского лица выступает авторская личность с бытовыми жестами» (Тынянов. О пародии, с. 302; ср. также Эйхенбаум. Судьба Блока. — В кн.: О Блоке. Пг., 1921, с 44: «Блок как трагический актер, играющий самого себя»; Тынянов. Блок, с. 118–119: «закон персонификации, оличения искусства Блока»; Тынянов. Мнимая поэзия, с. 17–18: «пародическое лицо»). Л. Гинзбург — Из литературной истории Бенедиктова, с. 83–103 (Белинский и Бенедиктов) — также говорит о «символизации писателя» в тех случаях, когда от писателя осталось «только время, в котором он творил». Образ писателя в определенной среде, в «журнальной культуре» эпохи всегда литераризирован, является пердметом «символического усвоения». Подобным же образом возникают школы, группировки: Гинзбург. Опыт философской лирики, с. 72–104.

«литературного быта», образующей существенный признак синхронной куммуникативной ситуации, которая подлежит реконструкции.

Именно эта дважды трансформированная и вторичная «личность» (синтез в самом произведении Автора 1 = «биографической личности» реального автора и Автора 2 = «литературной личности/образа поэта/маски», в результате чего возникает Автор 3, «литературно-бытовая личность») является предметом литературно-социологического анализа, который не действует подобно старому биографическому методу, пользующемуся приемами каузально-генетического анализа и делающему непосредственные выводы относительно реального, исторического Автора 1 на основании характера Автора 2 и 3, или, как это отчасти делают представители «марксистской социологической школы», выводящие Автора 1 из Автора 3 без Автора 2 в качестве опосредующего звена.

Один из центральных методических остраняющих приемов литературно-исторического и социологического анализа формалистов заключался в том, чтобы обнажить конраст и несовпадение между ставшим общепринятым в сфере «быта» «образом поэта» (прежде всего классиков!) Автора 3 и реальной, исторической личностью Автора 1—аналогично доминирующему в Ф 1 стремлению вскрыть несоответствие между Автором 1 и Автором 2, оголив его условность. Эта техника «исторического обнажения» или разоблачения шаблонных, конвенционализированных «образов поэта» использовалась формалистами все же не для того, чтобы обнаружить «подлинного» человека—Автора 1 («подлинного» Пушкина, «не искаженный» характер Толстого, «правду» об интимной жизни Гоголя), как это пытается делать любое «демифологизирующее» исследование в области истории литературы, ориентированное на биографию и действующее с помощью (глубинной) психологии; цель формалистов была обратной—анализ тех литературных приемов, которые вели к перспективной реализации позиции Автора 1 в системе повествовательной перспективы произведения в виде А 2, а также приемов «мифологизации» Автора 2 и превращения в Автора 3 в рамках «литературного быта». Этот подход осложняется за счет того, что формалисты обращались главным образом к авторам, которые сами (по причине остраняющей поэтики) постоянно нарушали в своих произведениях идентификацию лица и маски с помощью разрушающих иллюзию остраняющих приемов—так же как и свое отождествление с той «ролью», которую они играли в «литературном быту».

В рамках теории «быта» было возможно различение реальной «бытовой» позиции автора, с одной стороны (рыночная позиция автора, его отношение к издательскому делу, к заказчикам, критике, к «литературно-социологическим инстанциям»), и позиции Автора 3 в представлении публики, «образа поэта», который публика создает без воли Автора 1, проявляющегося в Авторе 2 (стилизированном в произведении), с другой стороны. Правда, для обоих аспектов Автора 3 у формалистов было всего одно понятие («литературная личность»), и прежде всего следует реконструировать на основании контекста, какой из двух аспектов они имеют в виду в каждом конкретном случае.

Далее эта терминологическая синонимия дополнительно усложняется за счет того, что поэты в различные моменты устанавливают разные отношения между своей «бытовой» позицией и «образом поэта», который публика «извлекает» из произведения, стремясь то к максимальному тождеству обеих позиций, реализуя это стремление в своем поведении и своих приемах, то демонстрируя максимальную изолированность и разведенность обеих позиций. Подобное обнажающее остранение «авторского лица» часто связано со сдвигом его «бытовой» позиции и его коммуникативной ориентацией на новую публику, на новый слой читателей[600]. Тынянов склоняется к тому, чтобы понимать «литературную личность» прежде всего как персонификацию имманентной произведению авторской перспективы и реализуемого в воображении «образа поэта» — иллюзии, позволяющей реальному автору (Автор 1) выступать одновременно и как «лирическому герою» (персонификация «лирического Я»), и как творцу произведения, в котором фигурирует лирический герой; в то же время, с эволюционной точки зрения, ни одна из этих двух позиций (Автор 1 и 2) не может быть, согласно Тынянову, установлена абсолютно, поскольку каждая из них раньше или позже подвергается переоценке, демотивации, депсихологизации или ремотивации — но уже иным образом[601].

Формалистская социология литературы интересовалась прежде всего этим процессом «литературизации» «литературной личности», чтобы продемонстрировать тем самым эстетическую условность в процессе ее «дебиографизации»[602].

В. Гофман подробно рассматривает в своей работе «Рылеев-поэт» (с. 5–6, 28-, 34-) функциональную зависимость «смены образа поэта» от «смены конструктивных принципов»:

«Смена “образа” поэта есть вернейший признак смены конструктивных принципов ... *“Образ” поэта возникает как смысловой* ассоциативный стержень семантических и интонационных элементов, когда стиховые словесные смыслы оказываются номинативно тематически соотнесенными по принципу монолога, раскрывающего “содержания сознания”, т. е. с необходимостью проецируются на плоскость единого сознания» (Гофман. Рылеев-поэт, с. 28).

К сожалению, Гофман устанавливает довольно поверхностную связь между «образом поэта», его «установкой на монолог» и перспективным анализом сказа у Виноградова (ср. Виноградов. К построению теории поэтического языка, с. 17–18). Все

---

600 Тынянов. Архаисты и новаторы, с. 148 (о типичном читателе Карамзина, который как предполагаемый читатель оказывал влияние на перспективу изложения); ср. также Гессен С. Пушкин — книгоиздатель: Литературные доходы Пушкина в начале 20-х гг. (доказывает, что Пушкин и представители «литературного аристократизма» дали импульс «торговому направлению» Булгарина, Сенковского и др.).

601 Тынянов. Архаисты и новаторы, с. 232: «Литературная эволюция связана со сменою установки и сменою “поэта”, “лирического героя” — “монологиста”... который затем переходит в поэзию как тематический материал, как “литературная личность”...»

602 Тынянов. Блок и Гейне; Он же. Архаисты и новаторы, с. 512 (о феномене, связанном с тем, что последующие поколения оказываются неспособными воспринимать литературную личность автора и поэтому возникает совершенно иное отношение к его произведениям).

же Гофман указывает на различные типы этой монологической «установки», которые располагаются между полюсами децентрированной, депсихологизированной, орнаментальной стилизации и центрированной, психологизированной, нарративно мотивированной «речевой установкой» рассказчика/героя и в зависимости от занимаемого на этой «шкале» положения в большей или меньшей степени обнаруживают тенденцию к монологическому отождествлению «образа поэта»; доминантность этого образа основана на конструктивной доминантности семантической структуры и ее включенности в сказовый жест автора, жест, в конечном счете и образующий собственно семантический «центр», языковые признаки которого могут быть сведены к минимуму, если на основе определенных «бытовых» отношений «литературная биография поэта» становится действующим литературным фактом уже благодаря малейшему намеку[603].

Яснее всего сложные отношения между литературной и биографической личностью и имманентной произведению персонификацией рассмотрел Томашевский уже в 1923 году в статье «Литература и биография» (с. 6–9).

Томашевский выступает как против привычного литературно-исторического «биографизма», так и против антибиографизма раннего формализма и даже — превосхищая формалистскую теорию «быта» — устанавливает зависимость релевантности (авто)биографических фактов для литературоведческого анализа от специфической для данной эпохи роли писателя[604].

«Литературная биография» поэта, которую наивный читатель принимает за его «реальную биографию», могла создавать очень удачный фон для остраняющих мистификаций, продолжавших игру реальности и вымысла, отождествления и разрушения иллюзии уже за пределами восприятия произведения, в области «литературного быта»:

> «Ибо эти биографические легенды являлись литературным осмыслением жизни поэта, осмыслением, необходимым как ощутимый фон литературного произведения, как предпосылка, которую учитывал сам автор, создавая свои произведения» (Томашевский, с. 8).

В этом случае биография оказывается элементом литературы и историку литературы надлежит реконструировать «исторические легенды» (с. 8). О реконструкции «психологической атмосферы», которая окружала произведения поэта для современников, достаточно фактов «идеальной биографической легенды»; биография поэта как «частного человека» оказывается при этом вовсе ненужной. «Поэт-профессионал», в противоположность «поэту-герою», работает без его «установки на автобиографию» (с. 8–9), которая была сведена футуристами в полемическом контрасте с «биографическим лиризмом символистов» (прежде всего Блока) ad absurdum[605].

---

[603] Гофман пытается доказать, что доминантность «внелитературных ассоциаций» которые связывались с произведениями Рылеева, вовсе не выходит за пределы литературы, а связана с «конструктивным принципом» его творчества (Рылеев-поэт, с. 30–31).

[604] Томашевский различает периоды, в которые литературная личность автора была делом совершенно второстепенным, и периоды, в которые личность автора была постоянным фоновым представлением при восприятии произведения (прежде всего в романтизме), больше того, сознательно создавались «биографические легенды», определявшие «образ поэта» и не имевшие ничего общего с его реальной личностью.

[605] Книга Г. Винокура «Биография и культура» очень слабо связана с формализмом и принадлежит скорее к «формально-философской школе», поскольку Винокур — в отличие от его публикаций в «Лефе» — опирается в данном случае главным образом на

5. Имманентная репрезентация авторской позиции как выражение «литературной личности»

Не случайно по занятиям формалистов творчеством Льва Толстого можно проследить развитие их метода от поначалу исключительно имманентно определяемых приемов остранения (Ф 1), через анализ повествовательно-синтагматической перспективы (Ф 2) и до последней теоретической фазы — включения в рассмотрение авторской позиции как составной части и конструкции повествовательной перспективы, и коммуникативной «бытовой» ситуации. В то время как в фазе Ф 1/2 мировоззренческие, идеологические факторы исключались из анализа как чистая мотивация, т. е. как «предлог» реализации структуры, в историко-реконструктивном рассмотрении Ф 3 возникает вопрос, каким образом «историческая позиция», или «бытовое» поведение автора может стать фактом «литературного быта» и как они могут в этом случае влиять на композицию произведения и его восприятие (в синхронном и диахроническом контексте).

Оба случая сдвига «установки» исследуются Шкловским в его работе «Материал и стиль в романе Толстого "Война и мир"», в которой деформация фактического исторического материала объясняется не только остраняющей перспективой героя (Ф 2), но и — хотя это и делается менее подробно — мировоззренческими компонентами авторской перспективы.

Идеологическая и социальная «бытовая» позиция автора (Толстого), «созданная своим временем» (с. 10), интерпретируется Шкловским как сознательно выбранная автором, меняющаяся в борьбе с другими позициями точка зрения, представляющая напряженный, оппозиционный, более того, сознательно редуцированный и ограниченный взгляд постороннего человека; тем самым Шкловский понимает Толстого, как и его героев, как персонификацию взгляда *«со стороны», т. е. сознательного непонима-*

немецкую философию культуры (Дильтей, Шпрангер) и на феноменологию Гуссерля и Шпета. Тем не менее работа Винокура и с позиций Ф 3 заслуживает особого внимания, поскольку она образует методологический мостик между феноменологической семантикой Ф 2 и толкованием проблем эволюции и литературной личности в Ф 3 в духе «философии жизни».

Винокур рассматривает «исторический предмет» феноменологически как «динамическое целое», подлежащее структурному описанию (с. 24) — структура понимается в данном случае в духе Шпета. Для Винокура и личность является «конкретной структурой» (с. 32), развивающейся в рамках «биографического синтаксиса»: последовательность биографических фактов определяется с такой точки зрения не хронологически, а «синтаксически» (и не «эволюционно»!). Биографические факты — аналогично лексическим единицам в Ф 2 — обладают значением только тогда, когда рассматриваются как замещение позиции в (биографической) синтагме; социальная действительность дает лишь материал, трансформируемый в биографическую структуру (с. 37). В концепции Винокура, обнаруживающей в этом отношении тесную близость с возникшей почти в то же время «Психологией искусства» Выготского (см. ниже), личное переживание (в феноменологическом смысле интенциональной оценки) является как раз той трансформирующей структурой («формой»), благодаря которой «исторический факт получает биографический смысл» (с. 37). В терминологии Шпета можно было бы назвать переживание «внутренней формой биографической структуры». Переживание — это «предицирующая форма в структуре биографии» — аналогично имплицитным предикатам в концепции «внутренней речи» у Выготского.

ния (нежелания понимать). Автор как «посторонний человек» оттачивает свою позицию «литературной личности» также в полемике «литературного быта», в которой он выступает как остраняющее лицо, чей особый, своенравный взгляд «обнажает» идеологические, социальные и политические конвенции времени и ставит их таким образом под сомнение. Шкловский пытался объяснить эту остраняющую позицию Толстого-автора его добровольной социальной и мировоззренческой изоляцией (с. 17–18), чтобы мотивировать тем самым полемическую «установку» романа, а также развитие и изменение перспективной структуры самого произведения.

В отличие от Эйхенбаума[606] Шкловский рассматривает полемическую позицию Толстого в основном не в «рыночном» аспекте литературной борьбы за ведущее место (Эйхенбаум. Мой временник, с. 114); Шкловский обращает внимание на несоответствие авторской перспективы отношения времени создания романа к моменту его завершения, на связанный с этим перспективный сдвиг и переоценку, происшедшие в ходе создания и восприятия романа «Война и мир». В результате этого процесса, делает вывод Шкловский, первоначальная (идеологическая) интенция Толстого оказалась не только ослабленной под воздействием автономных законов отдельных приемов и жанра, а также личной эволюции Толстого, она принципиально изменилась, а отчасти и обернулась в свою противоположность: процесс деформации исторического материала не только привел к переоценке на идеологическом уровне, но и все более «эстетизировал» этот уровень, вопреки первоначальному намерению автора. Шкловский характеризует этот процесс как «поглощение исторического материала художественным методом» (с. 23).

Остраненное изображение Толстым конвенциональных общественных отношений — основанное на его своеобразной «недоверчивости и свежести писательского глаза», на его дистанции по отношению к привычной системе восприятия (там же) и связанном с этим искажении исторических связей — становится все менее важным для читателей, не являющихся его современниками и не находящихся на той же синхронной плоскости, так что «сегодняшний читатель» воспринимает остраняющую технику первоначальной авторской интенции лишь как «стилистический прием», эстетизируя тем самым все произведение (с. 60). Этот сдвиг функции и «установки» приемов в зависимости от изменения синхронного контекста интересует формалистов больше, чем «классовая установка» Толстого (с. 107), фиксируемая в историческом контексте как генетический фактор:

«Генезис приема не равен его функции. Может случиться даже, что прием, как раскраска в лубочной картинке, перейдет свой контур или даже примет в своем применении противоположное направление. У Толстого в результате остраненным оказалось именно то общество, которое он хотел реабилитировать» (с. 111).

Таким образом, признавая генетическую связь между реализованной в произведении авторской перспективой и историко-идеологической позицией автора, Шкловский в

---

[606] Эйхенбаум (Литературная карьера Толстого. — Мой временник, с. 109-) определяет сознательно «несвоевременную позицию» Толстого как дистанцированный, остраненный взгляд «со стороны», для которого «детали эпохи» представляются чуждыми и обессмысленными.

то же время делает из неадекватного читательского восприятия вывод об эволюционной относительности этой связи, а тем самым и принципа остранения. Эта относительность проявляется уже в самом произведении при соотнесении остранящей перспективы героя и автора: «Остранение в церкви и остранение в театре дано главным образом через автора и только потом оно связано с отношением Наташи к Анатолю».

Если бы авторская перспектива была полифонически автономна, как в романах Достоевского (как персонификация определенного идеологического подхода к миру / аспекта мира), то вопрос об относительности — а тем самым и эстетизации — был бы поставлен совершенно иначе, что сделало бы необходимым дальнейшее методологическое развитие Ф 3. Это было осуществлено — как будет показано далее — Бахтиным[607].

Динамика авторской перспективы, которая может быть реконструирована на основании изменения идеологического отношения к материалу по ходу создания романа (с. 131, 152-), предполагает пассивную статику позиции героя, отмеченную Эйхенбаумом уже в ранних произведениях Толстого. Однако в результате само время становится фактором остраняющей, обнажающей дистанции между различными фазами создания одного произведения, а кроме того между реализованной в них авторской «установкой» и той ориентацией, которую произведение получает в более поздних исторических контекстах (Шкловский. «Война и мир» Толстого: План исследования, с. 20-).

«Жизнь литературного произведения во времени — это превращение смысловых величин в стилевые ... Литературное произведение в своей жизни разгружается, теряет свою целевую установку сперва для автора, потом для читателя, и читатель воспринимает литературное произведение вне того ключа, в котором оно было написано» (Шкловский. Материал и стиль ..., с. 221).

Тем самым обеспечивается методическая автономия артефакта в отношении генетических самоинтерпретаций автора[608].

Еще яснее, чем в *анализе «Войны и мира»*, Шкловский попытался отграничить *литературно-социологическую позицию* формализма от *каузально-генетического метода* марксистских «социологов» именно в вопросе авторской позиции в докладе «В защиту социологического метода» (прочитанном в Ленинграде 6.03.1927). Шкловский критикует главным образом представления школы Переверзева, которая понимала под историко-литературной интерпретацией не что иное, как «обратный перевод» эстетически деформированного материала в изначальный, внеэстетический контекст.

«Механика деформации определяется базисом, деформация — это прием эстетического оформления социальной действительности, детермининрованной базисом ...» (Переверзев. «Социологический метод» формалистов, с. 18).

---

[607] Ф 3 склоняется к тому, чтобы трактовать постепенную «деконтекстуализацию» литературного произведения в ходе истории как процесс эстетизации, хотя остается открытой и возможность «утилитаризации» произведения, изначально создававшегося как эстетическое. В. Зильбер (Сенковский (Барон Брамбеус), с. 165–166) исследует интересный феномен отношений между «литературной личностью» и «выдуманными» фигурами у Сенковского.

[608] Шкловский. Материал и стиль ..., с. 232- (об эстетизации исторического фактического материала и эволюционной переоценке отношения к этому материалу и его жанрообразующей роли).

Направление и качественные характеристики деформации являются непосредственным выражением действующей в авторском сознании исторической закономерности (классовой принадлежности). То, что это сознание может находиться в оппозиции к данной исторической действительности, поначалу вовсе не приходило в голову Переверзеву и его сторонникам, поскольку под детерминацией базисом они понимали нечто статическое, монистическое в своем действии, неизбежное для автора. Согласно Переверзеву, «классовость» (идеологическая позиция) автора может состоять только в аффирмативном отношении к своему произведению, «установка» которого вследствие функции отражения тождественна (генетически детерминирующей) авторской «установке» (ср. Гриц. По поводу проф. В. Ф. Переверзева, с. 33-). С формалистской точки зрения автор — хочет он того или нет — принципиально вынужден искажать историческую действительность, поскольку все факторы, становящиеся в эстетическом контексте «инерционным моментом» (с. 34), тем самым «автоматически» получают наряду с их генетической и эволюционную детерминацию, которая все больше обособляется в динамическом (историческом) процессе восприятия и при этом превращает социоэкономический базис в эстетический материал[609].

Существенной для реконструкции «бытовой» позиции автора является не его каузально-генетическая зависимость от экономического базиса, а его манера видения, перспективно реализуемая в «законах деформации материала» в произведении.

Эта полемика ясно показывает, что литературно-социологическая концепция позднего формализма не только представляет собой «методическое отступление», но и — главным образом — замещает «социальный генезис» произведения его «социальной функцией» как центральным моментом анализа, ориентированного на эстетику восприятия (ср. Перцов В. Марксизм(ы) в литературоведении, с. 24–31). Тем самым в конечном счете удается — по крайней мере в первом приближении — осуществить синтез аспектов эстетического восприятия и эстетического творчества, аспектов, которые в Ф 1/2 расходились; при *этом в силу внутренней* динамики исторического процесса (аналогично динамике самого формализма) эстетический аспект порождения как конкретный, уникальный, специфически детерминированный историческим контекстом акт становится (пассивным) предметом трансформации под воздействием динамически изменяющейся социальной функции, которую ему сообщает все новый контекст восприятия[610].

---

[609] Шкловский (В защиту социологического метода, с. 21-) демонстрирует этот процесс на примере пушкинской «Капитанской дочки»: исторические факты повествования являются вторичными — первичным оказывается способ отбора общепринятых мотивов и их деформация, которые до некоторой степени позволяют сделать вывод о социальной позиции автора (с. 21–22). Поэтому следует четко различать «специфический характер материала» в его подлинном историческом контексте и действующее только в пределах произведения значение материала.

[610] Жирмунский. Вопросы теории литературы, с. 356: «Художественное произведение "строит" не автор, а читатель, и историческая поэтика, как учение о смене литературных форм и стилей, заменяется историей критики и читательских вкусов» (Жирмунский ссылается на смену при переходе от раннего Ф 3 — теории эволюции — к позднему, литературно-социологическому Ф 3). Ср. также Жирмунский, предисловие к русскому переводу: Шюкинг [Schücking L.]. Социология литературного вкуса. Л., 1928, где он указывает на источники формалистской теории «быта» в немецкой социологии ли-

тературы. Не следует, однако, забывать и другие работы по «литературной истории читателя», которые не пользовались вниманием формалистов: Сакулин. Синтетическое построение истории литературы (читательское восприятие как «вторично-творческий» процесс; понятие «литературной жизни» произведения в духе Ф 3); Белецкий А. И. Об одной из очередных задач историко-литературной науки; Ефимов. Социология литературы, с. 124-; Сергиевский И. Проблема читателя у Пушкина.—Относительно критики марксистских социологов в адрес формалистской социологии литературы стоит здесь только отметить, что эта полемика велась гораздо более радикально и жестоко, чем дискуссия о формализме в середине 20-х гг. Основным мотивом враждебной по отношению к формализму критики было 1) поверхностное суждение, что «социологический метод» Ф 3 возник в ходе стремления избавиться от методической апории позднего формализма, представляя собой своего рода «капитуляцию» перед более сильными аргументами марксистской теории искусства; 2) однако эта «капитуляция» является всего лишь предлогом, чтобы под прикрытием терминологических уступок не только сохранить прежнюю теорию Ф 3, но и продолжать развивать ее. Эта оценка литературно-социологической стороны Ф 3 сохранилась и далее в советском литературоведении (ср. Григорьев. Кризис формализма, с. 84–91, Ефимов. Формализм в русском литературоведении, с. 98–99). Конструктивного обсуждения литературно-социологических положений Ф 3 с марксистских позиций, к сожалению, не произошло. Напротив, критики формализма словно старались превзойти друг друга в резкости нападок и извращении аргументов (это касается прежде всего публикаций в журнале «На литературном посту» и переверзевского органа «Литература и марксизм»): Фохт. Под знаком социологии; Переверзев. Социологический метод формалистов; Брейтбург. «Сдвиг» в формализме; Нусинов. Запоздалые открытия—или как Шкловскому надоело есть руками; Гус. О смешном—о левом Шкловском; Ефимов. Формализм в русском литературоведении, с. 92-; Гельфанд. Декларация царя Мидаса, или что случилось с Виктором Шкловским (речь идет конкретно об известной статье Шкловского «Памятник научной ошибке» в «Литературной газете» (1930, № 4), «признания» Шкловского толкуются как обманный маневр, как это, в некоторой степени, и было на самом деле). Ср. также Благой. Формалисты второго призыва; Цейтлин. От литературы к «коммерции» (злобная полемика против формалистского анализа «литературного рынка»); Медведев. Формальный метод в литературоведении,, с. 92–93; Голубков. Марксистская хрестоматия по литературе; Мустангова. Путь наибольшего сопротивления (о сборнике «Литература» Эйхенбаума); Григорьев. Обнаженная формальная теория (главным образом о «Формальном методе в истории литературы» Энгельгардта); Медведев. Ученый сальеризм (о формальном методе); Вересаев. О книжной пыли, о комплиментах Рузвельта и о двух великих русских революциях.—Работы формалистов, в которых излагается литературно-социологический метод Ф 3: Jakobson. Über die heutigen Voraussetzungen der russischen Slavistik; Tomaševskij. La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie; Voznesenskij. Die Methodologie der russischen Literaturforschung 1910–1925; Žirmunskij. Formprobleme in der russischen Literaturwissenschaft. Эрлих (Erlich. Russischer Formalismus, S. 136-) не видит последовательного развития формалистской социологии литературы из предшествующих методологических фаз.

III. Преодоление формалистского редукционизма в теории коммуникации Л. С. Выготского и М. М. Бахтина

1. Ранние работы Выготского по психологии искусства

Значение Л. С. Выготского для методологического развития формализма отнюдь не исчерпывается его критикой психологических предпосылок, изложенной в третьей главе его книги «Психология искусства» («Искусство как прием»); заслуга Выготского состоит скорее в новой интерпретации формалистского принципа остранения в рамках модели психологии искусства, которая, правда, не оказала существенного влияния на самих представителей формализма 20-х годов, однако она уже в конце 20-х годов послужила Бахтину и его ученикам[611] в качестве основания для разработки семиотики эстетическо-

---

[611] Вяч. Вс. Иванов (Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики. — Труды, VI (1973), с. 5–44) разъясняет вопрос об авторстве тех работ, которые возникли при решающем участии Бахтина, однако были опубликованы под другим именем: 1) Волошинов. Слово в жизни и слово в поэзии; 2) Волошинов. Фрейдизм: Критический очерк. М.; Л., 1927; 3) Медведев. Формальный метод в литературоведении. Л., 1928; 4) Волошинов. Новейшие течения лингвистической мысли на Западе. — Литература и марксизм, 5 (1928); 5) Волошинов. Марксизм и философия языка. Л., 1929. Я сохраняю традиционную атрибуцию отдельных публикаций, чтобы яснее представить достаточно существенные различия между ними; на первом плане находится методологическая целостность всех используемых при этом текстов. Выготский цитируется по изданию: Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1965 (под ред. Вяч. Вс. Иванова и А. Н. Леонтьева и с ценными комментариями).
Дополнительная литература по Бахтину:
Vološinov V. N. Marxism and Philosophy of Language. Transl. by L. Matejka and I. R. Titunik (с приложениями: Matejka L. On the first Russian prolegomena to semiotics, p. 161–174; Titunik I. R. The formal method and the sociological method (M. M. Bachtin, P. N. Medvedev, V. N. Vološinov) in Russian theory and study of literature, p. 175–200).
В сб. статей «Проблемы поэтики и истории литературы». Саранск, 1973: Кожинов В., Конкин С. Краткий очерк жизни и деятельности (с. 5–20) (указывают на карнавальную атмосферу круга друзей Бахтина 20-х гг., к которому принадлежали в том числе и Н. Клюев, К. Вагинов, Б. М. Зубакин, воплощавшие в реальность тесную связь теории и художественной практики); Иванов Вяч. Вс. Из заметок о строении и функциях карнавального образа (с. 37–54, особенно с. 39- о Бахтине и Эйзенштейне); Лихачев Д. С. Древнерусский смех (с. 73–90). Ср. кроме того: Б. Л. Пастернак — критик «формального метода». Публикация Г. Г. Суперфина. — Труды 5, с. 582- (Медведев характеризуется как представитель «школы Бахтина»; в положительной реакции Пастернака на критику формализма Бахтиным примечателен тот факт, что Пастернак в явном виде признает принцип остранения в качестве продуктивного открытия формалистов).

го процесса во всей полноте, предвосхитив тем самым принципы современной семиотики искусства.

Чтобы оценить значение «Психологии искусства» в методологическом развитии самого Выготского, следует учесть, что психологическая концепция искусства, сформулированная в этом труде, 1) соответствует теоретической перспективе, обусловленной научной дискуссией первой половины 20-х гг. и потому 2) предваряет опубликованную в 1934 году работу «Мышление и речь», резюмирующую наметившуюся во второй половине 20-х гг. новую методологическую ориентацию. По-видимому, эта смена методологической ориентации и была причиной того, что сам Выготский не решился опубликовать подготовленную в 1924–25 году к печати рукопись «Психологии искусства».

Собранные и переработанные в этой книге статьи 1915–1922 годов находятся на рубеже перехода от рефлексологического эмпиризма к социально-исторической психологии сознания: их исходная редукционистская позиция во многом совпадает с позицией Ф 1 — прежде всего в отрицании детерминистского выведения произведения искусства из психологии автора и читателя, как и из чисто инструментального понимания произведения искусства как средства познания, определяемого исключительно целями, заданными «извне». Так же как и формалисты, Выготский сводит научный объект психологии искусства к эстетической реакции, исходя из которой реконструируется система «импульсов», а на ее основе — структура произведения.

Однако Выготский уже не удовлетворяется, подобно рефлексологам, изучением чисто психических первичных реакций или рефлексов, поскольку на их основе невозможно отличить специфические свойства эстетического переживания от любого другого переживания. Выготский не останавливается на первичных эффектах «художественных систем раздражителей», поскольку они только тогда отмечены эстетически, когда возникают на фоне *полностью развитой нормы восприятия; при изолированном рассмотрении, взятые сами по себе, они эстетически индифферентны. То, что в реконструкции редукционистской* модели Ф 1 обозначается как «вторичный эффект/прием», Выготский возводит в ранг основного предмета психологического анализа искусства: взаимодействие между эстетическим аффектом (эмоциональная структура) и фантазией (структура воображения), далеко выходящее за рамки чисто физического восприятия (Ощущение 1) и проникающее в область социальной коммуникации, в которой искусство действует как «общественная техника чувства» (Психология искусства, с. 17). Первый редукционистский шаг Выготского ограничивает научный объект общими закономерностями того «механизма, через который ... действует» произведение искусства (с. 18), механизма, находящегося, тем не менее, за пределами конкретной реальности и специфической психологии автора или читателя. Тем самым психология искусства Выготского, так же как психология искусства Ф 1, является «безличной психологией» (с. 17).

Однако Выготский не останавливается, подобно Ф 1, на чистой констатации автономности «эстетического ряда», а отводит ему свою самостоятельную область в пределах идеологической коммуникации, соотносящуюся со столь же

самостоятельной областью психики «общественного человека», которую он в самом общем виде характеризует как «сферу его чувства» (с. 24)[612].

В этом моменте взгляды Выготского в принципе совпадают с взглядами Фрейда, который также не различает индивидуальной и социальной психологии (ср. Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого «я». М., 1925, с. 3). Так же как Фрейд и психоанализ, Выготский признает бессознательное в качестве научного объекта, который хотя и не дан непосредственно, однако поддается косвенному анализу, поскольку может быть реконструирован по «следам», оставляемым им за пределами области своего существования в совершенно разнородном материале; эта принципиальная реконструктивная позиция распространяется, таким образом, на все виды «материала», в котором бессознательное находит «продолжение» за пределами своих границ (с. 92). Таким образом, критика Выготского в адрес Фрейда направлена не против этого метода реконструкции, который он разделяет с психоаналитической интерпретацией текста, а против механистического принципа экономии, лежащего в основе фрейдизма, а также против вытекающего из него (детерминистического) принципа «замещения и сдвига», отождествляющего эстетические закономерности с механизмами психического удовлетворения (Выготский, с. 91–110)[613].

Не случайно Выготский неоднократно прибегает к цитатам из Бродера Кристиансена, влияние которого на Ф 1/2 уже упоминалось. Поэтому не следует при определении отношения Выготского к формализму ограничиваться только его прямыми высказываниями в третьей главе «Психологии искусства» (с. 69–90). Критика формализма у Выготского направлена исключительно против раннего формализма, Ф 1, и преимущественно против незрелых психологических предпосылок (с. 73–74), которые скрывались в Ф 1 за антипсихологическими, зачастую полемическими высказываниями. То обстоятельство, что сохранение этого существенного противоречия значительно снижает ценность теории остранения (с. 75), было — параллельно Выготскому — осознано самими формалистами, как и недостаток статического представления «материала» как пассивного объекта обработки (с. 77–78) и жесткого определения формы независи-

---

612 В обобщенно-сжатом виде тезисы «Психологии искусства» изложены Вяч. Вс. Ивановым: Психология искусства (анализ эстетической реакции). Выготский критикует в «Психологии искусства» (с. 20) марксистскую и немарксистскую «социальную психологию», в которой в качестве объекта устанавливаются не психические процессы, а их результат, так что они оказываются тождественными идеологическому аспекту их оценки; этот отказ от эмпирически постижимого, индивидуального феномена представляется Выготскому столь же опасным, как и Бахтину/Волошинову в области лингвистики/семиотики.

613 В противоположность примитивному переносу психоанализа в область литературной интерпретации (в крайнем виде представленному у И. Нейфельда в его анализе Достоевского, русский перевод которого был опубликован в 1925 г., а также у И. Д. Ермакова: Этюды по психологии творчества А. С. Пушкина; Очерки по анализу творчества Гоголя), Выготский категорически отрицает всякий «биографизм», усматривающий в произведении искусства лишь «замещение» вытесненных в подсознание желаний автора. Точно так же Выготский критикует интеллектуализацию искусства (как «средства познания») и полемизирует с этой позиции с Потебней, Овсянико-Куликовским и его школой (Психология искусства, с. 57-), при этом он почти дословно повторяет аргументы Шкловского против теории образа.

мо от качеств этого «материала». Именно в этом пункте Выготский опирается в своей критике на подчеркиваемую Кристиансеном семантику материала (с. 78)[614].

Гораздо более интересной представляется не (вполне серьезная) критика Выготским «элементарного гедонизма» формализма (собственно говоря — Ф 1!), а методологическое родство имманентного подхода формализма и исходной литературно-теоретической позиции самого Выготского, разработанной им в его ранних статьях — прежде всего в первом варианте его большого исследования о Гамлете (Гамлет, 1915) — независимо от влияния Ф 1.

Выготский точно определяет свою раннюю позицию как «читательскую» критику (с. 337-), ограничивающуюся исключительно текстом («close reading»!), т.е. элиминирующую всякую авторскую интерпретацию, как и интерпретацию критики или литературоведения, из непосредственного восприятия текста.

Оценка произведения автором является лишь одной из многих возможных интепретаций — и к тому же совершенно не обязательной. Каждый читатель создает произведение вновь, он «как бы новый его автор» (с. 340); однако это созидание не следует закономерностям, заданным в объективной структуре произведения.

Именно это определение восприятия как репродуктивного творческого акта (в своем отношении к произведению «читатель его воспроизводит, воссоздает, выявляет», с. 340) Выготский переносит на научную интерпретацию, которая должна выводить структуру текста из структуры реакции, поскольку структура текста представляет собой «систему раздражителей», «сознательно и преднамеренно организованных с таким расчетом, чтобы вызвать эстетическую реакцию» (с. 39). Это определение Выготского *почти дословно совпадает с тавтологическим определением произведения искусства Шкловским* в *редукционистской модели Ф 1, однако дополняет формализм и* его ранний редукционизм, который *Выготский поначалу* принимал, теорией «эстетической реакции»: «От формы художественного произведения через функциональный анализ ее элементов и структуры к воссозданию эстетической реакции и к установлению ее общих законов ...» (Психология искусства, с. 39).

2. Структурный принцип «двойственности»

Подобно Потебне (Из лекций по теории словесности: Басня. Пословица. Поговорка, с. 12-), Выготский также видит в организации басни ключ к разгадке всех более сложно организованных жанров (Психология искусства: Анализ басни, с. 111-); и в этом пункте подход Выготского к определению поэтиче-

---

[614] В более широком контексте критика формализма Выготским связана с критикой любого редукционизма (включая редукционизм рефлексологов!), всегда обращающего внимание лишь на первичные приемы/эффекты, так что «удовлетворение», вызываемое произведением искусства, оказывается неотличимым от удовлетворения, вызываемого не-искусством (Психология искусства, с. 82).

ской структуры сходится с подходом формалистов, которые также (опираясь на Потебню) эстетически обобщали приемы юмористической техники («иносказательность», «смысловой сдвиг», реализация, каламбур, параллелизм и т. д.).

Основополагающий принцип построения любой басни — «аффективное противоречие» (с. 182) — действует и за ее пределами, в жанре новеллы и жанре трагедии, которые по классификации Выготского являются основными типами формы поэтической композиции. Это «аффективное противоречие», лежащее в основе всякой поэтической и вообще художественной структуры, конструктивно заложено в этой структуре (как «двойственность» в композиции), являясь в то же время психической основой адекватной эстетической реакции (с. 182).

Именно этот структурный принцип имманентного произведению противоречия («закон контраста», см. выше, Ф 1) был заложен и Шкловским в его определении повествовательного сюжета независимо от концепции Выготского, и, подобно Выготскому, он понимал его как конститутивный для всякого произведения искусства принцип остранения. Таким образом, с методологической точки зрения определяемые формалистами (Ф 1/2) приемы остранения полностью совпадают с предложенным Выготским определением структурной «двойственности»: параллельное развитие противоречивых сюжетных линий в басне, новелле или трагедии и их завершающее ошеломляющее пересечение в «критической точке» (разгадке) или «катастрофе», в которых происходит семантическое «разрешение» или снятие композиционного противоречия, — все это вполне соответствует формалистской концепции параллелизма, семантического сдвига и, прежде всего, теории Шкловского о композиции по принципу загадки-разгадки.

Совершенно в духе раннего формализма Выготский анализирует структуру басни вне ее транзитивной и миметической прагматики, т. е. он рассматривает философско-педагогически ориентированную «мораль» басни в аспекте ее художественной «условности» (т. е. как чистый «предлог», как «литературную маску» сюжетного развития, с. 145), точно так же как функцию героя — как носителя сюжета, субъективные свойства характера которого служат в басне исключительно сюжетной роли и должны гарантировать ее «литературность» (с. 127-). Только таким образом достигается необходимая для любого проявления эстетической действенности «изоляция от действительности» (с. 129) — принцип, тождественный трансформирующей, изымающей из контекста функции первичных приемов Ф 1. Для Выготского разрыв прагматической соотнесенности через эстетическую условность также связан с первичным обнажающим эффектом (с. 145–146); однако, в противоположность Ф 1, он ищет эстетическую специфику восприятия не на уровне первичных остраняющих эффектов, а в гораздо более сложном перерабатывающем механизме, пронизывающем все уровни организации произведения конструктивным принципом «двойственности» и вызывающем у реципиента вторичные эффекты[615].

---

[615] В своем анализе новеллы (продемонстрированном на примере новеллы Бунина «Легкое дыхание») Выготский опирается прежде всего на формалистскую теорию сюжета (Ф 2) и принцип конструктивной «двойственности» Ф 1. Подобно формалистам, Выготский отвергает чисто тематическое сведение повествования к «фабуле», на фоне которой только и вырисовывается «мелодическая кривая» сюжета, вернее, то напряжение, которое возникает между фабулой и сюжетом.

Только деформация фабульной структуры с помощью сюжета и вызывает то «аффективное противоречие», которое составляет сущность эстетической переработки первичного восприятия: эта реакция возникает из несоответствия между аффектом и непосредственными эмоциями (самоотождествления), связанными с фабулой, с позицией героя (его «судьбой»), транзитивным «высказыванием», и теми впечатлениями, которые вызываются композицией, сюжетной структурой (и тем самым — системой сигналов остранения). Эти впечатления от конструкции, от «формы» разрушают первичные аффекты, вызываемые «фабулой», содержанием и самоотождествлением («сочувствием») с «судьбой» действующих лиц; однако это «разрушение», в отличие от Ф 1, не ориентировано исключительно на первичные эффекты остранения, а следует закону «уничтожения формой содержания», сформулированному Шиллером и лежащему в основе эстетики Аристотеля.

Заключенные в «фабуле» пугающие, отталкивающие, жестокие, трагические высказывания под воздействием сюжетной структуры и языковой трансформации не только (как в Ф 1/ 2) подвергаются контрастной иронизации и тем самым «лишаются ценности» (обнаженные для чистой «мотивации» развертывания сюжета), напротив, их аффективные качества (например, трагическое сочувствие, боль, печаль и т. д.) трансформируются в новые эмоциональные качества или качества воображения: аффективная боль, страх превращаются в свою противоположность, фабульные аффекты психически и интеллектуально смиряются, преображаются с помощью сюжетных импульсов. Наиболее ясно этот процесс структурного преодоления семантических (социальных, идеологических, ритуальных и др.) противоречий и смещений, лишь угадываемый здесь в общем виде, может быть продемонстрирован на строении трагедии[616].

Подобно формалистам, Выготский интерпретирует демотивацию психологического *«правдоподобия» как «специфическое отличие искусства»* (с. 287), однако идет дальше простой констатации первичного разрушения иллюзии и стремится к психологическому истолкованию аффективного процесса этого снятия самоотождествления. Выготский развивает формалистский остраняющий принцип нарушения нормы, так что он начинает действовать на всех уровнях произведения искусства — от нарушения ритмической

---

616 В своей теории трагедии Выготский опирается на положения Эйхенбаума (Сквозь литературу, с. 81-; см. выше, Ф 2), однако дает гораздо более сложное обоснование приемов торможения и ступенчатости, которые в Ф 2 рассматривались в качестве самоценных (Психология искусства, с. 231), как первичный «эффект непонятности» (с. 236). Сюда же относятся все приемы сценического остранения, «игры с рампой», с остранением на уровне отождествления героя — роли — текста и т. д. (с. 237). Вполне последовательно с этой точки зрения, что Выготский подхватывает теорию «динамического героя» Тынянова (Тынянов. Проблема стихотворного языка, с. 8–9, см. выше), функция которого определяется исходя из конструктивного принципа произведения (Психология искусства, с. 280-). Согласно принципу «раздвоения действия» актер одновременно является и фабульной персоной (героем «действия») и сюжетной персоной (т. е. носителем сюжетной маски). Выготский использует при этом теорию актерской игры Дидро (ср. рус. перевод: Парадокс об актере. М., 1922), в которой уже содержатся все существенные категории сценического остранения. Ср. также позднее: Выготский. К вопросу о психологии творчества актера.

нормы до нарушения моральной нормы в трагедии,— доводя его от простого первично-эстетического «ощущения нормы и ее нарушения» как контрастного эффекта (с. 291) до сложного акта сознания, который он называет, опираясь на поэтику Аристотеля, катарсисом.

«... Герой драмы поэтому и есть драматический характер, который все время как бы синтезирует эти два противоположных аффекта — аффект нормы и аффект нарушения, и потому герой все время воспринимается нами динамически, не как вещь, а как некоторое протекание или событие» (Выготский. Психология искусства, с. 291).

В противоположность формалистам, Выготский интерпретирует восприятие нормы и нарушения, деформации не просто негативно, как контрастное ощущение (первичное дифференциальное свойство), согласно его подходу, ощущения, соответствующие норме, модифицируются под влиянием ощущений, вызванных нарушением; Выготский заимствует у Аристотеля понятие катарсиса как положительное определение всех тех приемов, которые ранний формализм мог описывать только отрицательно, как контрастные реакции.

3. Теория катарсиса у Выготского

В отличие от Ф 1 Выготский видит в акте чувственного восприятия («ощущении») лишь начало, а не центральный момент эстетического восприятия и потому расценивает сенсуализм рефлексологической теории восприятия и его представление об эстетическом аффекте как «неврологическом процессе» лишь как первую, начальную фазу сложного процесса эстетической реакции, которая не ограничивается непосредственным «действием», а организует сознание и позицию продолжающимся «последействием»[617].

Выготский следует при этом Овсянико-Куликовскому в его различении непосредственных (первичных) и вторичных, дополнительных эффектов, соединяя его с методической дифференциацией восприятия на аффективно-эмоциональную и фантазийно-интеллектуальную фазу. Ограничивающаяся первой фазой психология реакции может объяснять эстетический эффект лишь механистически, исходя из принципа «экономии» усилий — принципа, которому Выготский, так же как и формалисты, противопоставляет (остраняющий) принцип «затрудненности»:

«... в первичном и непосредственном эффекте искусства все указывает скорее на затрудненность по сравнению с нехудожественной деятельностью, следовательно, принцип экономии сил если и применим, то, вероятно, по отношению ко вторичному эффекту, к его последствиям, но никак не к самой эстетической реакции на художественное произведение» (Выготский. Психология искусства, с. 253).

Выдвинутая Выготским «синтетическая теория эстетического чувства» (с. 255) различает, в соответствии с психологией восприятия Мейнонга, физическую реакцию (аффект) и возникащие в воображении «беспредметные эмоции», т. е. осуществляемую воображением переработку первичных аффектов (с. 261), которая и для Б. Кристиансена (см. выше, Ф 2) находилась в центре эстетики восприятия; Выготский синтезирует обе фазы процесса восприятия в едином процессе сознания, объединяя тем самым и в

617 Понятие катарсиса у Выготского опирается на понятие катарсиса у Б. Кристиансена (Философия искусства, с. 251 рус. пер.).

методологическом отношении пассивную сферу непосредственных эффектов восприятия с активной сферой фантазии (= «центральное выражение эмоциональной реакции», с. 262), которая актуализует и реализует имманентно предопределенный процесс трансформации фабульного материала в ходе своей собственной активной реинтерпретации.

Выготский пытается подвести эту трансформирующую активность фантазии под энергетический закон, определяющий торможение аффективного качества, возникающего под воздействием фантазии (с. 263): заложенное в структуре произведения торможение (с помощью удвоения, повтора, параллелизма, ступенчатости, «сюжетной перестановки», «раздвоения» и т. д.) соотносится с аналогичным торможением аффективной энергии в ходе следующей фантазии эстетической реакции, функционирующей в соответствии с общим законом «однополюсной траты энергии»; данный закон, заимствованный у Вундта и Корнилова, гласит, что «нервная энергия» в процессе эмоциональной реакции всегда ослабевает на одном из полюсов — центральном или периферическом, — как только усиливается активность на противоположном полюсе (с. 263–264). Однако в игре и прежде всего в эстетической деятельности эта однополюсная трата энергии («задержка») ни в коем случае не ведет к «подавлению реакции» (с. 263), но вызывает трансформацию аффективной энергии (которая буквально регистрируется физически) в реакции фантазии, в действии воображения. Эмоции искусства не отрабатываются (исключительно) на непосредственных телесных реакциях, напротив, «накапливаемая» в них аффективная энергия словно «возгоняется» на «более высокий уровень сознания» (уровень фантазии), содержание (и все его транзитивно действующие эффекты) снимается формой (структурой артефакта); при этом эстетический импульс в соответствии с остраняющим принципом *изоляции отфильтровывается от всех прочих «естественных» импульсов и* деформирует эти совместно возникающие импульсы как бы «задним числом»[618].

Высвобождающаяся в ходе этой «задержки» энергия порождает вместо физического действия реакцию воображения. «Аффективное противоречие» вызывает словно «короткое замыкание» (с. 267), при котором разрядка энергии происходит в обратном направлении: транзитивно связанные с фабулой (тема, содержание, перспектива и т. д.) «негативные» аффекты (например, печаль, сочувствие, несогласие и т. д.) превращаются с помощью сюжетной конструкции и перспективы в «позитивные» (возвышающие, воодушевляющие, счастливые и т. д.) реакции — процесс, осуществляющийся в ходе любого эстетического = отмеченного катарсисом восприятия (с. 267–268).

Трансформирующее воздействие катарсиса углубляет формалистский принцип остранения, корректирует слабость теории восприятия Ф 1/2, расширяя ее в области социальной коммуникации (гл. 11: «Искусство и жизнь», с. 301),

---

618 Аналогично принципу катарсиса (на повествовательном уровне) принцип реализации и сдвига Ф 1 также базируется на полном несоответствии между «формальной» и «семантической» структурой, между первичными и вторичными реакциями.

функционально соотнося эстетическую реакцию с поведением в социальном контексте[619].

Связанная с катарсисом задача искусства, восстановление баланса, вполне совпадает с функцией деавтоматизации, которая присуща искусству согласно взглядам формалистов. В этом смысле искусство также является «творческим актом преодоления» господствующего чувства (с. 313), процессом, ориентированным в том же направлении, что и формалистское «новое видение», эмансипация от закоснелых установок на всех уровнях социальной коммуникации.

Акт катарсиса превращает индивидуальные эмоции в социальное поведение: «искусство есть социальное в нас» (с. 314), действующее не через коллективную инфекцию (как в теории «заражения»), а через реализуемую в катарсисе «общественную технику чувства» (с. 314), через принцип «экономизации чувств», втягивающий самые интимные и личные стороны нашего существа в круг социальной жизни.

В противоположность теории Фрейда, согласно которой человек непосредственно зависим от антагонистических сил стремления к удовлетворению и реального принуждения, Выготский помещает между человеком и реальностью «социальную среду», в которой специфически преломляется и направляется каждое побуждение, каждое стремление к удовольствию, каждое впечатление, и происходит это еще прежде того, как они становятся объектом индивидуальной, сознательной обработки. В этой социальной среде искусство как «орудие общества» осуществляет столь же существенную и исторически эволюционирующую функцию, как и другие опосредующие «аппараты» культуры (техника, наука и др.)[620].

Однако наиболее ясно отсылает к теории искусства Бахтина (и Волошинова) разработанная Выготским — так же как и у формалистов, она опирается на теорию шутки Фрейда — теория комического, возникающего, как и трагическое, в результате *отклонения от нормы*, в данном случае — нормы социальной (с. 293–294): соответственно, и смех как акт катарсиса kat' exochen выполняет социальную функцию, которая в дальнейшем была развита Бахтиным в его теории «смеховой культуры» и «карнавальности»[621].

4. Теория «внутренней/внешней речи» у Выготского

Хотя пионерская работа Выготского «Мышление и речь» была опубликована лишь в 1934 году, она тем не менее восходит к исследованиям, начатым еще во

619 Выготский в данном случае следует теории баланса энергии между «организмом» и «средой», согласно которой перегрузка организма энергией вызывает «аффективную разрядку» (с. 323-); ср. также Оршанский И. Художественное творчество. М., 1907, с. 102-. О связанном с этим принципе деавтоматизации ср. также Lange. Das Wesen der Kunst. 1901, II, S. 53-.

620 Выготский, опережая свое время, объединил в сферу «организации поведения» не только теорию игры, но также и теорию дидактики и педагогику (с. 332): во всех этих областях осуществляется «установка вперед».

621 Выготский. Психология искусства, с. 294 (о «социальной перспективе» смеха, немыслимого вне общества и его норм и сообщающего амбивалентное чувство одновременного присутствия и отсутствия нормы).

второй половине 20-х годов и прямо методологически соотносящимся с новой теоретической ориентацией Волошинова/Бахтина. Кроме того, следует выявить и методологическую связь этой работы с «Психологией искусства», поскольку сам автор ни одним словом не упоминает свои ранние теоретические разработки и тем более не связывает их с новыми[622].

На самом деле критика теории генезиса детской речи у Пиаже выбирает в качестве исходной точки именно ту проблему, которая была поднята Выготским уже в «Психологии искусства», правда, не получив при этом решения: в обоих случаях речь идет о фрейдистской концепции самоценного принципа удовольствия, который и в развитии сознания противостоит, как первичная аутистская позиция, вторичной, приобретенной в ходе воспитания социальной позиции (ориентированной на «принцип реальности»).

Подобно Фрейду, Пиаже также рассматривает развитие речи, которая начинается у ребенка с эгоцентрической и внутренней речи как акт индивидуального сознания и лишь в дальнейшем подвергается социализации, развиваясь во «внешнюю речь». Выготский же представляет диаметрально противоположную позицию: по его мнению, генетически первичным является не самоценный, аутистский принцип удовольствия фрейдизма, а считающееся у Фрейда и Пиаже вторичным, т. е. приобретенным, «приспособление к действительности» (Мышление и речь, с. 90), именно та самая «балансировка между организмом и средой», постулированная Выготским уже в его «Психологии искусства».

Применительно к развитию речи это означает примат социализации, т. е. усвоения «внешней речи», параллельно которой развивается «эгоцентрическая речь», и только из нее — «внутренняя речь» как высшая ступень развития индивидуализации сознания: аутистское мышление, присущее, по Фрейду и Пиаже, уже маленькому ребенку, может возникнуть только как следствие и на фоне *«реалистического мышления», т. е. развитого сознания социальных норм и конвенций, соответствия им или противоречия (с. 90)*, — точно так же как «отклонения» и нарушение норм (эстетические приемы и эффекты остранения), характерные для катарсиса, возможны только тогда, когда ребенок усваивает «истинное положение вещей», т. е. преломленные социальной средой образы действительности.

В начале развития сознания находится не универсальный, принятый в качестве первичного аутизм, а «действенное, практическое мышление, направленное на действительность» (с. 70), т. е. освоение прагматических связей в результате развития языка и мышления, первоначально ориентированного на коммуникацию и номинацию (81). По этой же причине путь идет от «социального» языка через «эгоцентрический» к «внутренней речи», благодаря которой только и может развиться как индивидуальное, так и логическое (абстрактное) понятийное мышление (с. 87).

Ясно, что за этой концепцией генезиса языка и сознания, сформулированной Выготским, стоит антропологическая предпосылка, диаметрально противоположная антропологической предпосылке Фрейда и Пиаже: в то время как

---

[622] Общую характеристику проблемы внутренней речи см. Goeppert. Sprache und Psychoanalyse, S. 75–81; ср. также комментарий Вяч. Вс. Иванова в кн. Психология искусства, с. 353–354.

Фрейд исходит из принципиального и потому объективно-трагического противоречия между аутистским стремлением к удовольствию и (болезненной) адаптацией к действительности, к принципу реальности, — адаптацией, которая интерпретируется как негативное явление, как причина всех психических деформаций, — Выготский принимает в качестве исходной точки развития сознания позитивно понятый принцип гармонизации организма и среды, так сказать, изначально заложенный в биологической сфере, и смещает развитие «внутренней речи» в ту фазу эволюции, в которой человек уже в состоянии оценить свою индивидуальную позицию в социальном контексте и потому осуществляет сознательные, субъективные акты, сознавая объективную (социальную и коммуникативную) прагматику. Применительно к эстетической реакции (и эстетическому действию) это означает, что эстетический процесс индивидуализации может начаться лишь после образования соответствующего обязательного «фона» прагматических пресуппозиций, к тому же этот процесс должен происходить в рамках социальной коммуникации.

5. Структура «внутренней речи»

Как с точки зрения генезиса, так и с точки зрения метода «эгоцентрическая детская речь» (в определении Пиаже) является для Выготского связующим звеном между «внешней» и «внутренней» речью: с точки зрения генезиса, потому что после овладения определенной сферой внешней речи она еще функционирует в коммуникации между (социально тесно связанными) детьми и реализуется фонически, однако по своей структуре уже тесно связана с семантическими и синтаксическими особенностями внутренней речи (Выготский. Мышление и речь, с. 341–342). Поэтому и эгоцентрическая речь является «ключом к исследованию внутренней речи» (с. 342), которая недоступна внешнему наблюдению, поскольку не связана никаким материальным субстратом.

С точки зрения генезиса сознания «эгоцентризм» представляет собой переход от форм социальной, коллективной деятельности ребенка к его индивидуальным функциям (с. 345), к индивидуализации актов сознания, нуждающихся в средстве, обеспечивающем внутреннюю коммуникацию, беседу говорящего с самим собой (без фонетической и конвенционально-грамматической реализации во внешней речи)[623].

Таким образом, с точки зрения коммуникативной структуры внутренняя речь как «язык для самого говорящего» принадлежит к сфере диалогического общения, господствующего в устной речи, и вместе с устной речью противостоит (генетически и методологически) тем формам коммуникации, которые

---

[623] Об опосредующей позиции «эгоцентрической детской речи» между внешней и внутренней речью (Выготский. Мышление и речь, с. 355–356): в то время как во внешней речи мысли фонетически материализуются, во внутренней речи происходит своего рода «испарение речи в мысль» (с. 376, «внутренняя речь есть … мысль, связанная со словом»).

функционируют монологически и связаны с письменной речью. Диалогическая структура внутренней речи обнаруживает синтаксические и семантические черты, роднящие ее с внешней диалогической речью: это касается прежде всего «сокращенности» синтаксической структуры (с. 355–356), так как в диалоге наличие предварительной и сопровождающей внеязыковой информации позволяет в значительной степени отказаться от языковой фиксации синтаксических субъектов и ограничиться чистой предикацией. Поскольку внутренняя речь имеет в виду вещи, знакомые говорящему (с самим собой или в себе), в ней доминирует та же «имплицитность», что и в диалогических проявлениях внешней речи (с. 356–357)[624].

Поверхностная «непонятность» внутренней речи является и на уровне лексических значений следствием коммуникативной имплицитности сообщения, поскольку лексическое значение в данном случае постоянно проявляется как «идиома» в совершенно специфических смыслах, которые не могут быть (лексически адекватно) переведены во внешнюю речь (с. 374), разве что переводчик будет знать подтекст скрытой мысли и тем самым понимать имплицитный смысл внутренней речи (с. 377). Однако за мысленным подтекстом всегда стоит и «мотивирующая сфера нашего сознания» (с. 379), инстинкты, потребности, интересы, побуждения, аффекты, эмоции, «аффективные и побудительные тенденции», образующие конечную цель всякого языкового понимания.

Подтекст объясняет смысл слова исходя из того контекста, который мотивируется сознанием в целом: поэтому «в психологическом анализе любого высказывания мы доходим до конца только тогда, когда раскрываем ... его мотивацию» (с. 380), не так, как у бихевиористов и ранних формалистов, стремившихся обойтись без предварительного знания о мысленных мотивациях, которые могут быть получены лишь из источников, лежащих вне сферы исследуемых коммуникативных средств[625].

Выготский определяет значение как «единицу речевого мышления» (с. 50), как *«средство социального общения» (там же) и в ноэтическом, и в коммуникативном пла-*

[624] Определение диалогической речи у Выготского опирается на теорию диалога Якубинского и Поливанова (Выготский. Мышление и речь, с. 360–361). Существенно у Выготского отождествление эллиптических приемов внутренней и внешней речи: и та, и другая противостоит «письменности» и монологической речи (с. 363–365). Родственно семантике Ф 2 и проводимое Выготским различение лексического «смысла» и «значения», при котором смысл уловим лишь в конкретной речи в соответствии с ее коммуникативной целью и контекстом (в противоположность лексически фиксированному значению). Понятие «слияния» лексических единиц в условиях сжатой «внутренней речи» (с. 371–372) также соответствует тыняновскому принципу отношений по смежности на синтагматическом уровне.

[625] Все приемы, доминирующие во «внутренней речи», характерны и для исследуемой формалистами поэтики зауми и Сказа 1, которая проецирует структуру внутренней речи (сгущение, сдвиг, имплицитность, асинтагматичность, бессубъектность и т. д.) на «внешнюю речь» (и ее конвенциональные жанры). Особенно ясно эта связь проявляется в технике «потока сознания», когда, мотивированные ситуативным децентрированием субъекта (сон, речь сумасшедшего, разговор с самим собой), в рамках внешней речи проявляются кажущиеся дефективными приемы внутренней речи. Единственным, кто позаимствовал принцип «внутренней речи», был Эйхенбаум, который включил его в свою теорию кино (см. выше) и истолковал как часть восприятия монтажа.

не: однако тем самым процесс мышления и его жанры оказываются на одном методологическом уровне с процессом языковой коммуникации, точно так же как аффективные и интеллектуальные процессы лишь в совокупности сообщают отдельному значению его коммуникативную и тем самым социальную установку, «мотивы» (с. 54, ср. далее понятие «социальной оценки» у Бахтина).

Как в этом пункте социальной ориентации речи, так и в методике сравнения структур внутренней речи с параллельными явлениями поэтической речи Выготский не идет дальше намеков (с. 372), хотя — как следует из его «Психологии искусства» — в обеих областях доминируют аналогичные структуры. Эту работу Выготский предоставил Бахтину и его ученикам, которые, без сомнения, — через личный контакт или знакомство с многочисленными неопубликованными работами Выготского — могли опираться на его теории.

6. Модель семиотической науки об идеологии у Бахтина (Волошинова)

В статье, на которую не обращалось должного внимания, «Слово в жизни и слово в поэзии: К вопросам социологической поэтики» В. Волошинов (или Бахтин) впервые дает набросок концепции науки об идеологии, которая должна была преодолеть дуализм прежних марксистских социологических теорий в России, рассматривавших базис и надстройку по отдельности, в не зависимых друг от друга теориях (с. 246). Вместо простого механического соединения генетически-каузального и эволюционно-имманентного рядов (как это делает, например, Сакулин в своей работе «Социологический метод в литературоведении») Волошинов выдвигает идею метатеоретического монизма, который рассматривает «идеологические образования внутренне, имманентно» как «социологичные» (с. 246), понимая их как замкнутую коммуникативную сферу, все области которой (психологическая, социологическая, идеологическая, эстетическая и т. д.) взаимодействуют в рамках гомогенной знаковой системы (ср. также «Формальный метод в литературоведении» Медведева, с. 45-, в особенности с. 52!). Это семиотическое понимание социальной коммуникации как целого было подробно изложено Волошиновым/Бахтиным в работе «Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке».

Согласно Волошинову, основоположники марксизма обозначили лишь место идеологии как надстройки в социальной жизни (с. 9), однако не определили качество «идеологического творчества» и структуры его сообщения. До сих пор идеология либо рассматривалась — в идеалистической философии — как продукт сознания, либо, за неимением прямых высказываний у самих Маркса и Энгельса, изображалась марксистскими теоретиками наивно-механистически в рамках материалистической теории отражения.

Критика Волошиновым подобной «до-диалектической», механистически-материалистической теории направлена против той официозной советской фило-

софии (Деборин, Бухарин), которая будет охарактеризована при обсуждении столкновения формализма и марксистско-социологических направлений.

Согласно Волошинову, все социологическое одновременно является знаком, поскольку обладает значением, изображающим и представляющим нечто находящееся вне его («представляет, изображает нечто вне его [значения] находящееся», с. 15): «где нет знака — там нет и идеологии».

Сущность знака, а вместе с тем и идеологии заключается, однако, в том, что обозначаемая им действительность находится вне его власти и следует собственным закономерностям, в то же время в пределах своей компетенции знак не просто отражает эту действительность, но и специфическим образом преломляет ее, т. е. подчиняет ее новым, имманентным закономерностям, — тем самым механистическая теория «отражения» сменяется семиотической теорией «преломления», которая усвоила на уровне идеологического «мира знаков», охватывающего все частные системы идеологического творчества (такие как язык, искусство, религия, юриспруденция, экономические идеи, философия и т. д.), формалистский принцип остранения и, более того, значительно расширила его по сравнению с формалистским определением: «преломляющая» функция знака в широком смысле соответствует трансформирующей, т. е. первично-остраняющей функции системы приемов, первичных функций формализма, — соответствие, которое, правда, не было предметом рассмотрения ни для Бахтина/Волошинова/Медведева, ни для самих формалистов.

Всякий физический предмет, становящийся предметом означивания, оказывается тем самым, с одной стороны, частью иной действительности, идеологической, не теряя при этом, с другой стороны, своей физической характеристики.

Различие между обоими «состояниями» объекта заключается в значении, *или функции: значение знака деформирует значение предмета в отношении функции, которая определяет его в рамках идеологической системы как специфическую ценность. В этом смысле означивание тождественно идеологической* оценке, поскольку «область идеологии совпадает с областью знаков» (с. 17).

Эта очень широко определенная «идеологическая сфера» состоит из различных областей «идеологического творчества» (философии, религии, искусства и т. д.), каждая из которых по-своему преломляет различные области действительности (в понятии, религиозном символе, поэтическом образе и т. д.). Материальный субстрат соответствующей знаковой системы также заимствуется из различных областей физической действительности и воспринимается различными (органическими) рецепторами (ухо, глаз, моторика и т. д.). В противоположность идеалистической философии культуры, идеологическое творчество осуществляется и воспринимается, согласно Волошинову, эмпирически во «внешнем опыте» и объективно в соответствии с закономерностями социальной коммуникации: семиотическое «преломление» может происходить лишь в объективно данном знаковом материале, который не создается сознанием автономно, а к которому оно, так сказать, приобщается — в той мере, в какой «внутренняя речь» вовлечена во внешнюю социальную коммуникацию и всеохватывающую «идеологическую цепь».

Таким образом, Волошинов заменяет идеалистическое понятие сознания понятием «внутренней речи», заимствованным у Выготского, понятием, которое

он — выходя за рамки подхода Выготского — истолковывает семиотически и параллельно Выготскому интегрирует в процесс понимания (ср. в связи с этим понятие Монтажа 2 у Эйхенбаума, который также пытается соединить понимание и «внутреннюю речь» в единый процесс).

Обнаженное, индивидуальное сознание вовсе не противостоит столь же обнаженной объективной действительности: сознание и действительность представляют собой две по-разному структурированные знаковые системы, взаимодействующие семиотически: с одной стороны находится «внешняя речь», которая, с другой стороны, должна быть переведена на знаковый язык «внутренней речи», чтобы быть понятой. На поступающую извне информацию разум отвечает как на вопрос, который он сначала должен перевести на свой собственный язык. Это движение «от знака к знаку» не обнаруживает качественных скачков, а объединяет на основании объективной конвергенции всех знаковых систем индивидуальных носителей сознания (с. 18). Таким образом, сознание определяется исключительно его позицией в социальной/идеологической коммуникации.

С этой точки зрения человек предстает социальным, организованным существом, он определяется как позиция в социальной среде в соотнесении с другими позициями; его «функция», а тем самым и направленность его «внутренней речи» может быть понята лишь с учетом «знаковой среды» как «социально-идеологический факт» (с. 19). Вне реализации в знаке сознание (как научный объект) не существует; поэтому и внутренняя речь социальна, коммуникативно ориентирована на «знаковое взаимодействие коллектива».

Знаковым материалом описанной таким образом «внутренней речи» является слово, выполяняющее, как «внутренний знак» («внутреннее слово»), роль посредника между сознанием и средой: всякий внешний знак в акте понимания переводится и при этом также специфически преломляется «внутренним словом» в «словесно-оформленное сознание» (с. 23). Лишь на основе подобного «словесного взаимодействия», т. е. социальной коммуникации, может быть использовано заимствованное у марксистов понятие социальной психологии (с. 26). Волошинов и социальную психологию истолковывает исключительно коммуникативно, как постоянный речевой процесс, разнообразные «речевые жанры» которого преломляют «бытие» во все новых типах знаков, реализуя тематически и в то же время во все новых коммуникативных взаимосвязях (с. 28).

В понятии «преломления» базиса в надстройке, реальных отношений в знаковой системе заключается принцип становления, согласно которому преломление в знаке всегда мыслится лишь как продукт динамического взаимодействия гетерогенных позиций, классов, социальных интересов или оценок, как результат «процесса идеологического становления» (с. 31), поскольку знаковая система (например, язык) используется различными классами, или диалогическими позициями, и потому снабжается различными акцентами, оценками и интенциями. Лишь эта «многоакцентность» делает знак живым, т. е. ориентирующим импульсом, — в противоположность статичному понятию «отражения», соотносимому лишь с догматически застывшими данностями[626].

---

[626] Ср. в связи с этим также: Медведев. Формальный метод в литературоведении, с. 11- и 18–19 («Наука об идеологиях и ее очередные задачи»), где говорится об «идеологической преломленности мира» (с. 29).

Если же в социальной действительности отсутствует революционный процесс, это непосредственно отражается на структуре идеологических знаков, теряющих свою «внутреннюю диалектичность» (с. 32) и начинающих играть в статической, устоявшейся «идеологии» реакционную, стабилизирующую, легитимирующую, короче — аффирмативную роль, цель которой в том, чтобы выдавать «правду вчерашнего дня» за «сегодняшнюю» правду[627].

Согласно Медведеву/Бахтину, жизнь, «сырая действительность» преломляется «идеологической средой» («средой сознания» — Медведев. Формальный метод в литературоведении, с. 24-): всякий сюжет как таковой есть формула идеологически преломленной жизни (с. 29). Так же как и Волошинов (с. 27–28), Медведев различает содержательно-тематическое отражение и непрямое отражение, или двойное преломление базиса: сначала в общей идеологической надстройке, а затем вторично, в самом произведении искусства, как самостоятельная (и действующая только в его пределах) «надстроечная система».

Медведев, подобно Волошинову, подчеркивает диалектическую многозначность и антагоническое напряжение в пределах соответствующего «идеологического кругозора» эпохи, в котором (это задано) сосуществуют разнонаправленные идеологические тенденции: «В художественном произведении ... готовые, догматические положения в лучшем случае могут занять место лишь второстепенных сентенций; самое же ядро содержания они никогда не образуют» (с. 30), точно так же как произведение искусства, осуществляющее динамическое преломление постоянно пребывающей в состоянии становления идеологии, не может быть сведено к единственной (догматической) позиции; Бахтин разделяет с формалистами это отрицание монологизирующей, рационализирующей механистической редукции «полифонического» произведения искусства к транзитивной позиции: «... худо, если критик начнет навязывать художнику утверждение, как «последнее слово», а не как становление мысли ... в литературе нет философии, а *только философствование*, нет знания, а только познавание. Худо, если он догматизи*рует внехудожественный идеологический состав содержания как таковой» (Медведев, с. 32).*

«Механика идеологического становления» состоит в двуступенчатом процессе преломления: 1) первичном преломлении базиса в общей системе надстройки (у Волошинова: в знаковой системе вообще) и 2) во вторичном преломлении продукта этого первого преломления в искусстве, произведении искусства, в приемах и т. д.

С этой точки зрения фундаментальная ошибка всех вульгарно-марксистских теорий детерминации заключалась именно в упущении первичного преломления и механическом сопоставлении литературных и реальных фактов (с. 33)[628].

---

[627] Подобно Бахтину в его работе о Достоевском (см. ниже), Волошинов также отвергает монолитное представление об идеологической системе. Точно так же и произведение искусства не может быть «монологизировано», т. е. сведено к одной-единственной идеологической позиции.

[628] К сожалению, связь между формалистским понятием «литературного быта» и понятием «литературной среды» у Бахтина/Волошинова осталась неясной как для представителей Ф 3, так и для Бахтина.

Напротив, для Волошинова (уже в цитированной выше статье 1926 г., с. 266), Медведева и Бахтина тезис о «внутренне-социальной структуре» произведения искусства является поворотной точкой новой ориентации метода — на социологическую теорию коммуникации, в которой первичная идеологическая структура и реализующая ее знаковая система изнутри воздействуют на отдельные «идеологические акты» или произведения (Медведев, с. 53).

7. Подходы к «металингвистической» теории коммуникации

Совсем не просто реконструировать относящиеся к этой рубрике теоремы Волошинова/Медведева/Бахтина в виде однородной модели «металингвистики», цель которой заключается в том, чтобы интерпретировать языковое высказывание как социально направленную, ценностно ориентированную, диалогически имплицированную и полифонически настроенную речь (parole), представляющую собой, таким образом, существенную противоположность методологическому конструкту лингвистики де Соссюра, конструкту, как раз абстрагированному от реального бытия знака, а следовательно, и от его специфической коммуникативной функции (= «абстрактный объективизм»).

В своей книге «Марксизм и философия языка» Волошинов отвел немало страниц критике этого «абстрактного объективизма», используя в полемике аргументы Выготского против чистого аналитически-бихевиористского языкознания — правда, не называя использованный источник[629].

---

[629] См. прежде всего Волошинов. Марксизм и философия языка, 2-я часть, глава «Два направления философско-лингвистической мысли» (с. 55–76), где «индивидуалистический субъективизм» традиции Гумбольдта — Потебни противопоставляется «абстрактному объективизму» женевской школы.

В. Н. Волошинов (или Бахтин) в книге «Фрейдизм: Критический очерк» исходит в своей полемике с психоанализом из аналогичной критики субъективизма и объективизма и отвергает сексуализацию и биологизацию человека, как и Выготский (ср. его критику рефлексологии!). Истоки неовитализма и прагматизма коренятся и в России в «боязни истории» (с. 22–23), в замене социального сознания человека шаблонами поведения (критика бихевиоризма, с. 26–27; ср. также Выготский Л. С. Сознание как проблема психологии поведения, с. 175–176). Волошинов требует «социологизации психологии» (Фрейдизм, с. 30) вместо ее механистической материализации. Однако социологизация предполагает прежде всего сосредоточение на вербальной коммуникации («вопрос ... о словесных реакциях», с. 35), на «конфликтах между внутренней и внешней речью» (с. 36). С этой позиции фрейдизм предстает разновидностью субъективистской психологии (с. 101-). В действительности же — согласно Волошинову — все сознание пропитано идеологией, причем бессознательное представляет собой лишь «неофициальное сознание», сознание — «официальное» (с. 128). «Чем ... глубже разрыв между официальным и неофициальным сознанием, тем труднее мотивам внутренней речи перейти во внешнюю речь» (с. 134). Особую роль при этой трансформации играет также прием остранения (с. 136) — однако вопрос о том, какую именно, остается открытым. Интересно возведение Волошиновым столь важного для формализма понятия «торможения» к рефлексологической психологии и его соотнесение с понятием вытеснения у Фрейда (с. 157).

Критика Волошиновым «абстрактного объективизма» направлена в широком смысле вообще против всякого имманентного редукционизма, а тем самым и против Ф 1/2. Точно так же как формализм ранних фаз рассматривает артефакт вне историко-социально-психологически-идеологического контекста, «абстрактный объективизм» в лингвистике подходит к языку лишь как к «системе нормативно тождественных языковых форм, преднаходимой индивидуальным сознанием и непререкаемой для него» (с. 69 и 78-: «Язык, речь и высказывание»).

Правда, Волошинов не оспаривает право гипотетических конструктов на существование, однако резко высказывается против их гипостазирования (с. 80) и отождествления с конкретными фактическими данными.

Опираясь на социостилистическую теорию поэтической речи (ср. Виноградов, Винокур, Якубинский и др.) и на тесно с ней связанную теорию сказа, Волошинов/Бахтин перемещают речь (parole) в конкретной, диалогической речевой ситуации в центр лингвистического анализа.

Говорящий ориентирует свою речевую интенцию не в соответствии с абстрактной языковой системой нормативно тождественных форм (парадигм), а в соответствии с находящимся в постоянном становлении динамическим контекстом, «единством социальной среды» и «единством ближайшего социального события» (с. 57-). Только в этом конкретном контексте происходит понимание конкретной речи — в противоположность восприятию нормативно тождественных сигналов, которые не понимаются, а просто «узнаются» (с. 82). Без знания идеологического речевого контекста, который реализуется в социальной позиции говорящего и связанном с ней соответствующем «социальном кругозоре», не существует понимания постоянно обновляющихся в своей направленности «ценностных акцентов», которые делают статическое лексическое значение речевых *единиц носителями сообщения (с. 29–30 и 84-).*

В этом конкретном «речевом взаимодействии» нет нейтральных словесных значений, а есть только изначально полемически акцентуированные высказывания, указывающие на истину и ложь, справедливость и несправедливость, симаптию и антипатию, иронию и серьезность и т. д. Этот ценностный акцент ориентирует слово, речь на существующую между двумя людьми в данный момент «ближайшую социальную ситуацию» (с. 101), в которой говорящими предполагается совершенно определенная оценочная атмосфера. Только эта «социальная оценка» и конкретизирует связь знака и семантики, которая в «словарном слове», т. е. в абстрактной системе, носит скорее случайный характер (Медведев, с. 162-)[630].

Поэтому Медведев также критикует радикально проведенное в (раннем) формализме разделение искусства и жизни, которые, по его мнению, представляют собой равноправные виды объективации на плоскости «идеологической среды» — они равноправны, однако не идентичны или взаимозаменимы. Но их единство может быть постигнуто лишь в эстетическом объекте, т. е. в сообщении, возникающем в процессе речевой коммуникации, а не в абстрактном артефакте, который, так же как и лингвистический конструкт, лишен смысла и оценки. Находящиеся в коммуникативном взаимодействии предметы (речи) сами уже — как и языковая структура — преломлены в социальной

---

630 «Оценка» представляет собой не субъективный акт понимания, она зависит от «оценочной атмосферы» коммуникативного контекста, «идеологической среды», не являющейся частным владением единичного сознания (Волошинов, с. 195-).

среде, т. е. они уже до их тематизации в речи получили некоторую социальную ценность, точно так же как они уже до их актуальной оценки в конкретном речевом акте были наделены заданной социальной оценкой, которая, правда, — вследствие внутренней динамики социальных групп и позиций — многоакцентна (Волошинов. Марксизм и философия языка, с. 30–31).

В противоположность рецептивно-эстетическому подходу формализма и заимствованному у Б. Кристиансена понятию «эстетического объекта», синтезируемого лишь в индивидуальной психике реципиента (в соответствии с психологическими закономерностями), модель «художественного общения» Волошинова/Бахтина (Слово в жизни и слово в поэзии, с. 248) исходит из интерсубъектных законов коммуникации, в которых произведение искусства (как чувственный объект) не овеществляется и не возникает только лишь как продукт ассоциативного синтеза в реципиенте, но представляет собой скорее общение между социально определенными людьми, в качестве речевых партнеров сопричастными одной ситуации (с. 250). Эта ситуация подразумевается во всех сообщениях как «внесловесный контекст» (там же) и охватывает общий для собеседников «горизонт», общее представление о положении и его оценку.

Живая социальная коммуникация диалогична[631] (Волошинов. Марксизм и философия языка, с. 113), в то время как монологическое сообщение должно эксплицитно выражать весь «внесловесный контекст», а потому требует аналитически-реконструктивного понимания (а не «целостного»). Волошинов сравнивает процесс целостного понимания с пониманием в ходе диалога: «всякое понимание диалогично» (с. 123), т. е. понимание заключается в «переводе» высказывания на язык иного, активного контекста — контекста «внутренней речи».

Таким образом, в процессе «перевода» одновременно осуществляется реакция, оказывающая обратное воздействие на (чужое) высказывание, реакция, оценочно соотнесенная с имплицитным внеязыковым контекстом и зафиксированной в нем позицией партнера по диалогу.

Закрепленная в жестикуляции, мимике, интонации и т. д. социальная позиция говорящего, которая играет существенную роль в формалистской теории детерминированного системой точек зрения повествовательного сказа, получает у Волошинова интепретацию, которая может считаться существенно важным методологическим соединительным звеном между формалистской теорией сказа и металингвистическим понятием повествовательной перспективы у Бахтина (Волошинов. Слово в жизни и слово в поэзии, с. 254).

Волошинов (параллельно Виноградову) расщепляет речевую интенцию (а тем самым и всю социальную ориентацию), соотнося ее с двумя различными адресатами: 1) с непосредственным партнером по диалогу и 2) с «третьим

---

[631] Виноградов (О художественной прозе, с. 24–25) хотя и упоминает работы Бахтина или Волошинова, в их обсуждение не входит, что, впрочем, не мешает ему обогатить свою теорию монолога/диалога идеями Бахтина (с. 33-). Это касается в первую очередь главы «Проблема риторических форм в "Дневнике писателя" Ф. М. Достоевского». Обнаруживается у Бахтина и связь между риторикой и жанром романа (ср. Шпет Г. Внутренняя форма слова, с. 176-)

лицом», олицетворяющим имманентный тексту предмет речи. Это лицо Волошинов обозначает как «героя словесного произведения», свидетелем которого становится непосредственный партнер по диалогу:

«Почти всякая живая интонация возбужденной жизненной речи протекает так, как если бы за предметами и вещами она обращалась к живым участникам и двигателям жизни, — ей в высшей степени присуща тенденция к персонификации» (Волошинов. Слово в жизни и слово в поэзии, с. 254).

Эти имманентные высказыванию, попутно реализуемые в нем позиции на архаической, мифологической ступени развития могут персонифицироваться как мифологические образы; в повседневной диалогической коммуникации таким «героем высказывания» вполне может быть и неодушевленный предмет (явление, обстоятельство жизни и т. д.), концентрирующий на себе все оценочные акценты (с. 255). Таким образом, социальная коммуникация заключается во взаимодействии говорящего (автора/рассказчика), слушающего (читателя/имманентного партнера по диалогу) и того, о ком идет речь, «героя» (с. 256). Это же относится — и в еще большей степени — к художественному высказыванию, в котором носитель оценки реализуется в повествовательном контексте не только в языковом отношении (через речевую и повествовательную перспективу), но и лично, поскольку предполагаемый слушатель, как и герой, является участником «события творчества» (с. 258).

Закрепленная во всякой поэтической структуре «речевая тактичность» (Медведев. Формальный метод в литературоведении, с. 131–132), характеризующая диалог между автором и предполагаемым читателем, остается, согласно Волошинову/Бахтину, недоступной для лингвистической поэтики (Волошинов, с. 160). Этот предполагаемый читатель детерминирует структуру произведения изнутри — в противоположность фактической «читательской массе», которая представляет собой лишь внешнее, вторичное условие (с. 261). *Точно так же и «формальная» структура высказывания в повседневной речи детерминирована социальным «рангом» носителя высказывания*[632].

Решающим предвосхищением более поздней бахтинской модели полифонии нарративных голосов является тезис Волошинова об автономии позиций автора в отношении к позициям герев и слушателей (или читателей), интонационное взаимодействие которых реализуется в «многоакцентности» речи и «полифонии» высказываний.

8. Металингвистическое определение полифонической речи

Действующее в диалоге «ощущение слушателя» (Медведев. Формальный метод в литературоведении, с. 133–134), т. е. предвосхищение слушательской реакции в собственной речи, членит и монологический текст — пусть и в более слабой форме — на синтагматические единицы (абзацы), соответствующие репликам диалога.

---

632 Отношения автора и читателя меняются в зависимости от жанра и эпохи: в полемически-сатирическом жанре герой стоит ближе к читателю, чем автор, в то время как в других иронизирующих жанрах читатель солидарен с автором. В то же время в романтических и стернианских жанрах автор и герой могут совместно противостоять читателю (с. 263).

Однако эта внутренняя диалогизация речевого потока переводит внимание говорящего с предмета речи на собственную речь, которая словно видится (слышится) со стороны глазами (ушами) слушателя (Волошинов. Марксизм и философия языка, с. 134). Такое, однако лишь коммуникативно осуществленное, расщепление речевых позиций делит саму речь на собственную авторскую речь и несобственную «чужую речь», интегрированную в авторскую речь как «речь в речи» и в то же время как «речь о речи»: волошиновский анализ проблем «передачи чужой речи» (с. 136-) полностью совпадает с металингвистической моделью типов слова (правда, методологически более широкой), представленной в «Проблемах поэтики Достоевского».

Внимание Волошинова обращено на проблему, каким образом «чужая речь» меняется сама либо изменяет структуру авторской речи вследствие того, что она, с одной стороны, становится предметом авторской речи (т.е. ее «темой» или «материалом» в смысле Ф 1), однако, с другой стороны, частично сохраняет свою автономную речевую структуру и в этом своем качестве вступает в ситаксические и конструктивные отношения с речевой структурой авторского текста (Марксизм и философия языка, с. 137). Подобно Бахтину, Волошинов приходит к тому, что эти отношения следует понимать как структурное сосуществование, как «двуголосие», в котором гетерогенные части речи и стоящие за ними (идеологически-коммуникативные) позиции реагируют друг на друга.

В синтаксисе любого языка есть нормативные технические средства, чтобы синтаксически и стилистически «справиться» с этим структурным сосуществованием различных речевых позиций; в большинстве языков для этого используются приемы косвенной речи и ее различные синтаксические и стилистические модификации, в особенности конструкция «несобственно-прямой речи». Она представляет собой единственную грамматически канонизированную конструкцию, принуждающую реплики, которые в диалоге грамматически разделены, стать частями одной синтаксической конструкции.

Процесс «передачи чужой речи» по методу совпадает с процессом понимания, т.е. с переводом чужого высказывания (т.е. «чужой речи») в сферу внутренней речи: разница только в том, что процесс перевода одновременно является активной подготовкой ответной реплики и потому связан с передачей чужой речи. Чем интенсивнее в процессе этого перевода чужая речь соединяется с оценивающей авторской речью, тем богаче и разнообразнее возможности синтаксической дифференциации двуголосного сосуществования в различных формах косвенной речи.

Волошинов различает синтаксические шаблоны, которые, подобно метрике в стихе, создают фон для синтаксических модификаций и методически могут быть сопоставлены с функцией ритма (с. 147). Однако поскольку именно в русском языке границы между шаблонами прямой и косвенной речи стерты, поскольку грамматические признаки косвенной речи в отличие от других языков — например, немецкого — почти не развиты, «несобственно-прямая речь»

блестяще подходит для синхронной, одновременной передачи гетерогенных речевых отрезков (с. 149).

По этой же причине в русском языке стилистически особенно развиты приемы «словесно-аналитической модификации», не случайно образующие ядро формалистской теории стилизации и сказа: «Введенные в косвенную речь и ощущаемые в своей специфичности чужие слова и выражения (особенно если они заключены в кавычки) "остраняются", говоря языком формалистов, и остраянются именно в том направлении, в каком это нужно автору; они овеществляются, их колоритность выступает ярче, а в то же время на них ложатся тона авторского отношения — иронии, юмора и пр» (с. 155).

Тем самым и исследуемая формалистами на повествовательном уровне проблема перспективы повествования, которая на этом уровне непосредственно реализуется в специфическом речевом жесте типизированного говорящего, в данном случае оказывается связанной с (функциональной) перспективой предложения, исходя из которой иерархия речевых отрезков может быть реконструирована в их конструктивной и идеологической «установке».

Без углубления в формалистскую теорию сказа Волошинову удается радикально-новое определение отношений между речью автора и речью героя, чьи «оценочные акценты» вступают в отношения интерференции в синтаксической конструкции. Наиболее явно шаблонизированная (т. е. грамматически канонизированная) форма синтаксически преломленной формулировки «речевой интерференции» (с. 161–162) представлена в конструкции «несобственно-прямой речи», которая моделирует перспективную структуру общей повествовательной композиции на уровне мельчайших повествовательных единиц — уровне синтаксических конструкций.

«Несобствено-прямая речь» позволяет передавать в диалогически ориентированном, типизированном в отношении жеста и вербальных средств виде внутренние процессы героя — его «внутреннюю речь» — в пределах авторского повествования, которое, с другой стороны, в своей специфической «речевой направленности» представляет перспективу (внутренней) речи героя в преломленном и остраненном виде.

Однако на синтаксическом уровне перспективная мотивация интерференции оценок может быть только констатирована; в то же время функциональный анализ требует включения всего повествовательного контекста, т. е. знания сложной «коммуникативной ситуации». В этой точке металингвистическая модель перспективики, разработанная Бахтиным, прямо продолжает коммуникативно-ориентированную концепцию Выготского и Волошинова, соединяя ее с продуктивными элементами формалистской теории повествования.

9. Бахтинская модель «металингвистики»

«Металингвистика» Бахтина охватывает все элиминированные в соссюрианской лингвистике (в конструкте «абстрактного объективизма») диалогически-коммуникативные речевые функции, однако она идет дальше в значительной степени негативного определения этой области у Волошинова и Медведева (т. е. в ранних работах Бахтина) и выдвигает модель тех коммуникативных типов сло-

ва, которые могут быть абстрагированы из конкретного диалогического взаимодействия специфических речевых позиций и, более того, моут быть перенесены в повествовательную перспективу[633].

Металингвистическое определение «речевой установки» реконструирует речевую позицию говорящего как своего рода «персонификацию» диалогической реакции, как упреждающую реплику на «чужой голос», которая во внутренней речи трансформируется в ответ.

---

[633] Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963 (первое издание под заглавием «Проблемы творчества Достоевского», Л., 1929). Цит. по изд.: М., 1979. Уже в ранней работе «Проблема материала, содержания и формы в словесном художественном творчестве» (1924) [в кн.: Вопросы литературы и эстетики. М., 1975, с. 6–71] Бахтин на основе философской эстетики развивает ценностно-ориентированную модель культуры, задающую общие «рамки», только благодаря которым отдельные художественно-эстетически направленные «высказывания» обретают свой смысл и ценность (с. 25). Эта ценностная ориентация и связанная с ней критика нейтрализации языка в лингвистике (и лингвистическом литературоведении) существовала, таким образом, задолго до известных пионерских работ Бахтина. Традиционное представление о научности как лишенном оценочности познании (с. 28), как нейтрализации этических и эстетических оценок рано становится предметом резкой критики Бахтина. Поэтому же и содержание остается необходимым «конструктивным моментом эстетического объекта» (с. 32), нейтрализуемым в лингвистическом анализе (с. 44: «нейтральных высказваний нет»). — В написанном в 1934–35 гг. объемном исследовании «Слово в романе» (Вопросы литературы и эстетики, с. 72–232) Бахтин преследует цель преодоления противоречия между формализмом и «идеологизмом» (с. 72), для этого он интерпретирует слово как социально ориентированное высказывание, как идеологическую ценность. «Романное слово» не может быть сведено к традиционной формуле стилистики, поскольку в ней игнорируется его «разноречивость», «разноголосность». Язык романа представляет собой целую «систему языков», «художественно организованное социальное разноречие, иногда разноязычие», в котором «диалогизированы» различные социолекты, идиолекты (здесь критикуются концепции индивидуального стиля Виноградова и формалистской теории сказа, с. 78–79). Бахтин требует реабилитации старой риторики (с. 80-) в качестве модели анализа диалогически ориентированного романного слова, да и языка прозы вообще, противопоставленного принципиально монологическому, самоценному, автономному стихотворному языку (с. 88-). Всякое прозаическое слово обладает социальной и идеологической «атмосферой», «интенцией» (с. 90), «актуальным», конкретным смыслом в речевой среде (с. 93), в то время как «поэтическое» (т. е. лирическое) слово лишено интенции на «чужое слово», на внеположную систему (с. 98), «и о чужом поэт говорит на своем языке» (с. 100).
В «Слове в романе» (Вопросы литературы и эстетики, с. 113-) Бахтин развивает свою теорию «разноречия романа», не вводя понятия полифонии или карнавализации. Выдвинутая в работе о Достоевском 1929 года концепция эмансипации позиции героя (от позиции автора) представляется в главе «Говорящий человек в романе» (с. 144-) значительно ослабленной, или же дифференцированной (теория создания «образа языка» в романе путем гибридизации, т. е. смешения двух социальных языков в одном стиле речи, диалогизации различных языков и развития чистых диалогов). К этому примыкает обзор развития романного жанра от античности до «натуральной школы» в России. В написанной в 1937–38 гг. работе «Формы времени и хронотопа в романе» (Вопросы литературы и эстетики, с. 234–407) Бахтин анализирует «взаимодействие между временными и пространственными отношениями» («хронотоп») в романе и его жанрообразующую функцию.

Тем самым «многоакцентность» внутренне диалогизированного слова определяется металингвистически, исходя из речевой прагматики; по этой же причине классификация типов слова должна пониматься не парадигматически, а как подразделение на функциональные типы, предписывающие каждому слову его коммуникативную роль. Аналогично формалистскому противопоставлению транзитивности и интранзитивности (поэтической и практической функции слов) Бахтин различает сообщающее, «прямое», непосредственно направленное на свой предмет слово (I тип слова) и объектное слово (II тип слова), т. е. все те слова и высказывания, которые могут стать предметом I типа слова, функционирующего по отношению к объектному слову в качестве метаслова, аналогично понятию «речи о речи» у Волошинова (Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского, с. 210-, 234-). Речь, состоящая из объектных слов, отмеченная в (автономно структурированном) контексте речи I типа слова как «чужая речь» и играющая роль означаемого (signifié), является, в свою очередь, в пределах своей собственной, автономной функции сообщающей, направленной на предмет речью (I тип слова), поскольку она сама направлена на внеязыковой контекст. Таким образом, чтобы функционально различать оба типа слова, они должны быть определены в их зависимости от иерархии точек зрения, организующей диалогическую коммуникацию. В повествовательном тексте всякий сдвиг иерархии точек зрения, исходя из которой определяются позиции автора и героя, является в то же время качественное (стилистическое) изменение речевых составляющих, диалогические отношения которых синтаксически могут быть настолько сгущенными или сокращенными, что их функция удваивается и слово становится двуголосым. Именно это двуголосое слово, «с установкой на чужое слово», и является во всех своих диалогических и повествовательных функциях предметом металингвистики. В пределах этого III типа слова Бахтин различает три функциональных сферы, включающие все те жанры, которые были классифицированы формалистами в аспекте принципа остранения сходным — хотя и иначе истолкованным — образом.

Класс «однонаправленного двуголосого слова» (тип III/1) имеет тенденцию при уменьшении степени объективации объектного слова (его «демотивации»), т. е. при ослаблении социально-типической или индивидуально-характерологической специфики речи изображаемой личности (или речи героя), к отождествлению голосов (речи героя и авторской речи) и тем самым к транзитивному сообщению I типа слова. Этот класс представлен в жанрах стилизации, в которых объектное слово речи героя подчинено стилистическим задачам авторского текста (Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского, с. 216), т. е. в тех случаях, когда повествование ведется исключительно в перспективе одного заданного рассказчика, подчиняющего «чужую речь» своим собственным интенциям; при этом он, однако, не вторгается в структуру «чужой речи» (с. 220), поскольку он использует ее как языковое выражение специфической перспективы: сюда относятся те приемы «установки на устную речь» (с. 222), которые формалисты относили к авторскому сказу (сказу повествователя). Именно это сведение сказа к устности и критикует Бахтин, правда, он прав лишь в отношении ранней формалистской теории сказа (Эйхенбаум), но отнюдь не в отношении более развитой концепции перспективного Сказа 2 (Виноградов).

Согласно Бахтину, сказ не может быть определен исходя из устности, поскольку этот аспект не исчерпывает его коммуникативную установку, исходить следует лишь из «установки на чужую речь» и ее диалогическую перспективу. Эта первая разновидность III типа слова является выражением господства авторской перспективы и его интенций над автономией перспективы и языковой автономией «чужой речи» и ее носителей (с. 224), чья оценочная, идеологическая позиция подчинена авторской позиции. Иначе обстоит дело во второй разновидности III типа слова — «разнонаправленном двуголосом слове» (III/2), в котором разнородные позиции и речевые интенции одновременно выступают как на арене и находятся в состоянии противоборства (с. 231): так происходит во всех жанрах пародии, иронизации — будь то пародийное повествование от первого лица или речь пародийно изображаемого героя — которые при снижении степени объективности (депсихологизации) проявляют склонность распадаться на два голоса или речи I типа слова. Сюда относятся все те приемы остранения, которые формалисты определяли как пародийно-остраняющие сказовые функции.

Однако главным предметом интереса Бахтина является третья разновидность III типа слова (III/3), в которой чужое слово (речь) не воспроизводится автором (рассказчиком) и не подчиняется им, а противостоит ему как автономное, оказывая ответное воздействие на слово автора, и одновременно выступает наравне с ним (активный тип: отраженное чужое слово): так обстоит дело в скрытой полемике у Достоевского (прежде всего в полемически окрашенной автобиографии и исповеди, в явной или скрытой диалогической реплике). Во всех этих случаях «чужая речь» находится вне авторской речи, однако оказывает на нее организующее воздействие как точка отсчета. Чужое слово учитывается и структурирует in absentia полемически направленную речь изнутри, через интонацию и синтаксическую структуру.

На «идеологическом» уровне следствием диалогизации (первоначально прямой) авторской речи под обратным воздействием вызываемой, ожидаемой, предполагаемой реплики является то, что реализуемые в речи «ценностные акценты» подвергаются сомнению и в дальнейшем расщепляются, интерферируют, полифонически умножаются. Однако такая внутренняя диалогизация сопровождается основательным изменением перспективы, в которой происходит перераспределение компетенции между автором/рассказчиком и героями.

Согласно Бахтину, впервые это перераспределение было реализовано Достоевским в полифоническом романе, который диалогизирован на всех конструктивных уровнях, в том числе и на идеологических. Решающее отличие от теории сказа у формалистов заключается в том, что Бахтин исследует полифонические жанры (в творчестве Достоевского и в его «традиции»), в то время как формалисты почти исключительно сосредоточены на монологических жанрах, где процесс трансформирующего остранения происходит исключительно между автором и фактической или литературной реальностью и в конечном счете

определяется этим находящимся за пределами художественной имманентности порядком, который и подлежит новому рассмотрению и новой организации.

10. Полифония как конструктивная множественность точек зрения и идеологический плюрализм

Бахтин переносит все приемы остранения, классифицируемые формалистами, интерпретируемые как имманентно, так и идеологически, социологически, а также их выходящую за пределы имманентности «установку» внутрь этой самой имманентности произведения, не переходя при этом на идеологическую или социологическую интерпретацию—напротив: только это перемещение всех интенциональных связей в структуру полифонического романа, где они реализуются среди автономных конструктивных и повествовательных перспектив (или идеологических позиций) как открытая или скрытая полемика, позволяет осуществить подлинный анализ имманентных свойств без редукционистского искажения реальных пропорций.

Бахтин подробно описывает происхождение структуры полифонического романа из нарастающей диалогизации полемически направленной речи героя (в раннем творчестве Достоевского) и персонификации эмансипирующегося в ней «второго голоса», выступающего поначалу как двойник героя, а затем как самостоятельный герой-соучастник: этот процесс персонификации первоначально объединенной в одной личности расходящейся полифонии коренится в диалогической структуре внутренней речи, которую Бахтин понимает совершенно в духе Выготского как основу полифонической многоперспективности. Правда, Бахтин в книге о Достоевском (как и в своих ранних работах) прямо не ссылается на эти положения Выготского.

Аналогия с принципом реализации раннего формализма, который в своей теории повествования опирался не только на монологизм Толстого, но и на гротескную поэтику Гоголя и его традиции, создает глубинную, «невидимую» методологическую связь между бахтинской моделью полифонии и множественной перспективой, осознанной формалистами сначала в изобразительном искусстве[634].

Когда, например, Бахтин определяет как основную категорию художественного видения Достоевского не «становление», но сосуществование и взаимодействие пространственно—а не в диалектически-временном плане—сопряженных феноменов, связывая ее тем самым со склонностью Достоевского к журналистике, он точно совпадает с находящимся в центре теории (раннего) формализма остраняющим принципом монтажа, за которым стоит антигенетическое, некаузальное мышление, определяющее и антидетерминизм Достоевского.

[634] Лотман. Структура художественного текста и Успенский. Поэтика композиции (о значении Бахтина для современного анализа «точки зрения»); Kristeva. Semeiotike: Recherches pour une sémanalyse (в особенности глава «Le mot, le dialogue et le roman»).

Этому противостоит тот факт, что формалистская теория повествования основана почти исключительно на стернианской, гротескной традиции (прежде всего — русской «натуральной школы»), которая представлялась особенно подходящей для демонстрации овеществления приемов и в духе гротескного «вещизма» видела этих героев лишь как реализацию (или персонификацию) этих самых приемов, а потому стремилась депсихологизировать и демотивировать их позицию, сводя ее к чистому сюжетному фактору.

Так, сначала на роль (гипотетического) научного объекта была представлена исторически обусловленная «натуральная школа»; такое рассмотрение было уместно для ранних произведений Достоевского, но никак не для его поздних больших романов. Зато монологизм и монофония произведений Толстого вполне соответствовали концепции, направленной на литературно-обусловленное, т. е. определенное сюжетом объяснение функции героя, чтобы тем самым разрушить или остранить конвенциональное представление о герое как позиции идентификации, которая может быть выведена из эмпирико-психологически заданной позиции в воображаемой фабульной ситуации. Однако это неизбежно предполагало концепцию авторства, представляющую автора как неограниченного, обусловленного лишь имманентными правилами игры мира искусства демиурга, который может, подобно шахматисту, двигать созданные им самим фигуры согласно объективным правилам и субъективно варьируемой тактике (приемам остранения). Именно это всемогущество автора сужало перспективу его героев до той наблюдательной позиции «глядящего из окна», которую, например, Эйхенбаум приписывает фигурам ранних романов Толстого.

При этом представляемая в остраненной перспективе героев (остраненная, деформированная, лишенная контекста) действительность находит место лишь в описательных пассажах (остраненное описание, descriptio) и лишь во вторую очередь служит характеристике видения конкретного героя, воздействуя — если вообще воздействуя — на повествование, т. е. взаимодействие героев и их диалогическую коммуникацию лишь в конечном счете (косвенно).

Демотивированная и депсихологизированная Эйхенбаумом (в работе «Молодой Толстой») в качестве приема остранения техника потока сознания также интересовала формалистов не столько как «внутренняя речь» автономного сознания, сколько как в значительной степени лишенный синтаксической последовательности, алогичный монтаж разнородных семантических и стилистических элементов, мотивирующий центр которого («психическая система» его носителя) если и раскрывается, то только как повод: разоблачающая тенденция приемов остранения блокировала все автономные генетические факторы в пределах компетенции автора, точнее, использовала эти факторы лишь как фон, как норму, как постоянно присутствующую в сознании единицу, без которой всякая остраняющая декомпозиция была бы беспредметной.

Совершенно иной подход у Бахтина, который, как и Выготский, исходит из единства сознания и его индивидуальности, реализованной во внутренней речи; это единство — таков антропологический принцип Бахтина — никогда не может быть низведено до уровня объекта внешнего наблюдения и трактовки (Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского, с. 56). «Коперниканская революция» Достоевского освобождает гротескного героя, который у Гоголя овеществлен, типизирован, отдан на произвол автора, наделяя героя именно той компетенцией, на которую до того мог претендовать исключительно автор. Этот «своеобразный

"бунт" героя против своей литературной завершенности», а тем самым и против исключительно литературной условности, создает ту дистанцию по отношению к автору, которая, собственно, и обеспечивает диалог героев и диалог автора и героя.

Отвергая монологического героя-объекта (в «психологическом романе»), Бахтин при этом одновременно радикально критикует всякое «овеществление человека» (с. 73), действующее, интерпретирующее извне, превращающее его в «безгласный объект заочного завершающего познания» (с. 68), — и в этом случае явственно присутствует связь с Выготским и его критикой в адрес рефлексологической психологии с ее механистическим представлением о человеке. Так же как и Бахтин, Выготский постулирует автономию сознания, которое не является «врожденным», как в руссоистском и формалистском сенсуализме, а представляет собой результат борьбы освобождающейся от социальной детерминированности индивидуальности.

Сенсуалистский фундаментализм формалистов, который в Ф 1 несет в себе явные черты феноменализма, ожидает эмансипации от возвращения к изначальной (эстетической) непосредственности, однако по-прежнему нуждается в детерминирующих и категоризирующих нормах, которые, правда, как исторически относительные каноны подчинены «естественному закону» эволюционной автоматизации. У Выготского и Бахтина человек лишь в социальной коммуникации «никогда не совпадает с самим собой» (с. 69), будучи обращенным к партнеру по диалогу, предвосхищающим его реплику, выступающим против любой «монологизации». В переносе на отношения автора и героя это означает, что автор замышляет героя как слово, как «чужую речь», в результате чего его собственное слово (авторская речь) уже по закону «передачи чужой речи» должно хранить конструктивную и идеологическую суверенность слова героя.

В чистом, полифоническом романе повествовательная функция авторской *речи полностью отступает на второй план, в этом случае многоголосие отношений между героями не может быть сведено к отношениям* автора *и героя: герои* теперь не «только объекты авторского слова, но и субъекты собственного, непосредственно *значащего слова» (с. 6-), которое уже не определяется* извне характерологически, а строит изнутри, исходя из «внутренней речи» индивидуальное сознание, которое по сути своей может быть чуждо авторскому сознанию.

Не только автор, но и интерпретирующий читатель должен при чтении полифонического романа отказаться от привычной монологизирующей тактики интерпретации, заключающейся в том, чтобы вычленить позицию героя из ее диалогического контекста, абстрагировать или гипостазировать ее в рамках замкнутой внехудожественной системы и сделать ее тем самым предметом «вчувствования», т. е. «чужого определения». Это значит, что монологизация всегда предполагает скрытый или систематический монизм, которому Бахтин противопоставляет действующий в любой полифонии плюрализм (с. 31).

Бахтин постулирует признание «множества неслиянных сознаний», которые в открытом взаимодействии не только не движутся к общеобязательной цели, но и вообще не желают быть, в качестве «составляющих» некоего всеохватывающего целого, носителями каких-либо функций, напротив, они должны найти самих себя, не претендуя при

этом на заключительную оценку, которая автоматически положила бы конец любому диалогу (в том числе и внутреннему). Поэтому все «вторично-идеологические преломления», к которым стремится любая монологизация (в том числе и в литературной интерпретации), не имеют значения для «решенной романом художественной задачи» (с. 31)[635].

Полифонический плюрализм Бахтина существенно отличается от формалистского плюрализма «рядов» (включая и его литературно-социологическую дифференциацию Ф 3) тем, что он осмысляет дифференциальные свойства, выводившиеся формалистами из бинарных противопоставлений, в их коммуникативной актуальности, пытаясь при этом высвободить остраняющую трансформацию одного члена оппозиции другим (доминантным) из всякой монологической телеологии как диалогическое взаимодействие равноправных сознаний: «Главное же в полифонии Достоевского именно в том, что совершается между разными сознаниями» (43). Гротескная персонификация этих парадигматических единиц также не порождает автономное сознание героя, поскольку сущность гротескного миропорядка как раз в том и состоит, чтобы гипостазировать изолированные атрибуты в их крайней односторонности, замкнутости на самих себе и монофоничности и в этом их крайнем одноголосии лишить всякой внутренней диалогичности.

Типологическая замкнутость монологического героя (с. 60) является реализацией, языковой или поведенческой, замкнутости гротескного мира, который в секуляризированной форме возвращается в «монолитно-монологическом мире» таких авторов, как Толстой (с. 65). В этом случае герой действительно является лишь (пассивной) позицией восприятия (ср. Эйхенбаум/Шкловский: «передача через восприятие героя = остранение»), у Бахтина же он, напротив, идеолог (с. 89), т. е. воплощение ценностно-ориентированной речи, персонифицирующей микродиалог (= внутренняя речь = сознание) как конструктивную перспективу сюжета.

Из полемической ориентации героя (как воплощения «идеи») вырастает та самая — по Выготскому, «трагическая» — «двойственность», которая лежит в основе каждого сюжета как действующий изнутри «двигатель»; однако именно формалисты в своей теории «мотивировки» («идея» — мотивировка конструктивного развития и функционально от него не зависима!) крайне обнажили разделение героя и идеи и абсолютизировали в качестве принадлежности любого художественного творчества. Таким образом, с точки зрения Бахтина формалистский принцип демотивировки методологически вполне оправдан для искусства монологического типа, однако отказывает там, где оказывается преодоленным «идеологический монологизм», доминирующий во всей культуре Нового времени (с. 91) и происходящий из монистического принципа «единства бытия».

---

[635] Луначарский в своей рецензии на книгу Бахтина (Новый мир, 1929, № 10) объясняет плюрализм в картине мира Достоевского социальным плюрализмом, который Луначарский трактует, правда, негативно, как выражение распада.

В этом пункте начинается бахтинская критика культуры, которая атакует монистический идеализм не только как исторически ограниченную философскую школу; она направлена скорее против любой формы монистического притязания на господство, в качестве единственной возможности взаимодействия сознаний признающей только поучение, т. е. авторитарное утверждение, согласно принципу tertium non datur (с. 91). Говоря в связи с этим о «монологическом утопизме» Просвещения, рационализма, Бахтин не только характеризует исторический генезис утопического социализма (с которым полемизировал Достоевский), но и относит свои слова в актуальном смысле к заблуждению относительно самодостаточности одного сознания во всех областях идеологической жизни (с. 93), сопровождающемуся низведением всего «находящегося вне монологической точки зрения» до уровня объекта или материала (с. 96). По этой причине «социологический эквивалент» полифонической структуры не может быть обнаружен ни с монологической точки зрения в «распаде общества», ни в тех фазах общественного развития, в которых относительный плюрализм даже институционализирует социальное многоголосие («многопартийное государство», «беспартийность» и т. д.).

Как и Выготский, Бахтин пытается продемонстрировать эволюцию сознания — уходящую вглубь гораздо дальше — на примере эволюции жанра, прежде всего романа. Бахтин видит это развитие как многослойную, многообразную метаморфозу изначально витального «карнавального мироощущения» (с. 122), которое — аналогично описанному Выготским процессу индивидуализации внутренней речи — все больше превращалось из феномена внешней «социальной коммуникации» во «внутренний», структурный принцип «карнавальной литературы».

11. «Карнавализация» как остраняющий принцип

Если спроецировать завершенную в 1940 году работу Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» на модель полифонического романа, очерченную Бахтиным в 1929 году в «Проблемах творчества Достоевского», то станет совершенно ясной не только историко-генетическая, но и прежде всего методологическая связь между карнавальностью и повествовательной полифонией.

Бахтин понимает средневековый карнавал не просто как культурно-исторический феномен народной жизни, но как самостоятельный «антимир», существующий неофициально наряду с официальным миром государства и церкви, пародируя, обновляя их, пересоздавая по своим собственным законам. Все приемы карнавализации этого серьезного и авторитарного мира и действующих извне детерминирующих механизмов совпадают с формалистским остраняющим принципом переоценки, деиерархизации, переворачивания, нарушения нормы, декомпозиции, снижения в интенциональной области — а в «технической» сфе-

ре с приемами сдвига и реализации, обнажения и монтажа, этимологизации и каламбура и т. д.[636]

Для методологического развития формалистской теории остранения в Ф 3 существенной является попытка Бахтина интерпретировать «карнавальный мир» как систему идеологически ориентированных знаков, связанную с также замкнутой системой «официального мира» эмпирико-прагматического мышления и деятельности позитивно-переоценивающим, а не просто «формальным отрицанием». Основополагающие законы «официального мира» (защита status quo, отграничивающая индивидуума вовне, определяющая его социальная роль, статичность, закоснение, запугивание, догматизм, отсутствие свободы) не просто предполагаются Бахтиным в качестве недифференцированных, аффирмативных фоновых феноменов — Бахтин скорее реконструирует ту часть надстройки, которая, будучи монологической формой социальной коммуникации, вырабатывает — в любом идейном материале — нормы и приемы самосохранения и легитимации. В эту монологическую коммуникативную систему, в которой существуют только приказывающие и повинующиеся, учителя и ученики, начальники и подчиненные, вторгается «карнавальная» коммуникация, которая диалогически размещает говорящих и слушающих на одном уровне и превращает «вертикальный порядок» официального, иерархического мира Средневековья и абсолютизированные в нем «верх» и «низ» в горизонтальный порядок общения всех со всеми, в веселую амбивалентность всех позиций, не знающую более разделения на актеров и зрителей.

Всякий вертикальный порядок определяет человека генетически через его происхождение, сословие, пол, образование и т. д. и оценивает любое социальное действие с точки зрения движения вверх или вниз по иерархической лестнице — горизонтальный порядок, который в период Ренессанса (ограниченно) победил вертикальный, предполагает мышление процессами имманентной исторической эволюции, постоянной переоценки status quo с целью «самореализации человека». Эта горизонтальная динамизация и «историзация» картины мира, господствующая, согласно Бахтину, в эпоху Ренессанса, является одновременно кульминацией той смеховой культуры, которая в Средневековье была разрешена как «утопический остров» в повседневности по праздничным дням — правда, довольно многочисленным.

Бахтин определяет карнавальный смех как мировоззренческий смех радостного осознания относительности абсолютно установленных ценностей, как «средство переиначивания» всего готового, сделанного, конвенционального: карнавальное мироощущение, момент смеха выражает «веселую относительность всякого строя и порядка, всякой власти и всякого положения (иерархического)» (Проблемы поэтики Достоевского, с. 103–104).

Этот прогрессивный смех на исходе Средневековья пересекает границы праздничных дней и вторгается в идеологическую жизнь, где он организует,

---

[636] Шкловский хотя и рассматривает подробно (Тетива: О несходстве сходного, с. 279) книгу Бахтина о Рабле, однако не делает попыток углубить связи между поэтикой Бахтина и поэтикой Ф 3. О феномене карнавализации в авангардном искусстве XX в. см.: Le Clézio. La révolution carnavalesque.

как конструктивный принцип, социальную коммуникацию изнутри и как «редуцированный смех» за пределами своей мимической и звуковой реализации амбивалентно расщепляет, подвергает иронии, пародирует изнутри «речевую установку» высказываний. Такой методический переход изначально универсального, «громкого» карнавального смеха Средневековья во внутреннее состояние знаменует завершение исторического развития смеха и эволюции его жанров от чрезвычайно объемной пародийной и травестийной литературы Средневековья до литературы XIX века, в которой смех все более редуцировался и переходил в приватную сферу, теряя при этом свою свобождающую, возрождающую и творческую силу (с. 143–144).

Еще в эпоху Ренессанса смех является «особой точкой зрения на мир», с которой все вещи представляются новыми и остраненными, являя тем самым свое истинное, сущностное значение. Носителем этого неофициального взгляда в эпоху Средневековья был, по Бахтину, сам народ, утопическая перспектива его взгляда была перенесена в Новое время на изолированное воззрение индивидуально творящего, отчужденного от своего общества художника. Рабле стоит на водоразделе коллективной и индивидуальной утопии или атопии, между публичной и имманентной произведению искусства, конструктивной карнавализацией.

Для Бахтина средневековый народ олицетворяет смеховую культуру и ее гротескный миропорядок совершенно конкретно-материально как постоянно заново возрождающееся тело, в котором отдельный индивид растворяется, аннулируется в чувственной, материально-телесной общности.

Бахтинское понятие народа представляет собой попытку положительного определения неавторитарной, внегосударственной, вненациональной, внеисторической общности, универсальность и утопический характер которой направлен против буржуазного понятия народа, существовавшего в XIX веке, равно как и против его растворения в современной социологии и его тоталитарного извращения. В «мифическом теле народа» находится центр космоса и всех земных круговоротов между рождением и смертью, которые знаменуют начало и конец только для индивидуума, а в жизни народа — постоянное возрождение, снятие противоречий и уход от временного к вечному.

Наряду с этим «мифическим народом» и его утопической абсолютизацией существует — у Бахтина часто нечетко отграниченный — народ как носитель сознания и языка в «гротескном миропорядке», канон которого Бахтин семиотически анализирует как последовательное перевертывание и деформацию «классического канона» (Творчество Франсуа Рабле . . . , 5-я глава).

Основным принципом гротескного миропорядка является остраняющий принцип амбивалентности и «двойственности» всех ценностных оппозиций, таких как «верх — низ», «высокий — низкий», «жизнь — смерть», «духовное — телесное», «открытое — замкнутое», «религиозное — сексуальное» и т. д., которые в метаморфозе гротескной трансформации и «трансвестирования» меняются местами и всегда осуществляют движение сверху вниз, с неба в нижний мир, от духовного к телесному, от верхних частей тела к нижним и связанной с ними действительности. Этот процесс «снижения» находится в центре всех гротескных жанров, однако обозначает не деструкцию или обесценивание, а новое

рождение всего духовного, индивидуально-единичного, идеологического в телесном, материальном, в котором оно рождается во плоти: гротескная динамика словно переворачивает движение сублимации от базиса к надстройке — в обратное превращение надстройки в базис. Сходным образом и формалисты постулировали сенсуализацию утративших жизнь, автоматизированных форм мышления и конвенционализированного канона, правда, в эстетическом аспекте неопримитивизма 10-х гг. XX века: формалистское остранение и бахтинская гротескная трансформация сходятся в том, что осуществляют новое рождение вещного мира в восприятии и «радостное новое открытие» мира вне страха угнетающих и отчуждающих норм и «серьезности» утилитарного принуждения.

Совершенно в духе формалистского принципа остранения Бахтин определяет сущность гротескного как сосуществование амбивалентных, разнородных оценок в одной картине, высвобождающей в себе противоречия и ограничения реального мира от их статики. В гротескном каноне — в противоположность «классическому» — границы между телом и внешним миром, индивидуальной идентичностью и общностью снимаются, чтобы открыть дорогу постоянному взаимопроникновению.

Как и формалисты, Бахтин видит в утрате этого непосредственного контакта корень всякого отчуждения, которое всегда является следствием обособления от мира, а также следствием мышления в заданных категориях[637].

Карнавальная речь освобождает словами и радует чувственной бодростью: охватывающее всю область духовного телесное воплощение затрагивает и язык, «звуковые тела» которого — как и в заумном языке кубофутуристов — предстают в бесконечных литаниях и тирадах фонетическими лакомствами, и как лакомства поглощаются (Проблемы поэтики Достовского, с. 182-). Эта саморепрезентация средства выражения является в данном аспекте частью борьбы против нормативного языка и языковой реализации «утопического» мира. Семантическая структура карнавальной речи повторяет осуществленную в гротескном миропорядке «смену знаков», «деградацию», «деформацию» официальной ценностной иерархии: отсюда преобладание гипербол и оксюморонов в гротескной метафорике, которая постоянно стремится отразить целое в его амбивалентном становлении в одновременности единой картины.

Бахтинское понятие амбивалентности гротескной речи, представляющей одновременно утверждение и отрицание, pro et contra (Творчество Франсуа Рабле ..., с. 446-), было эстетизировано в формалистском понятии монтажа и

---

[637] Бахтин М. Искусство слова и народная смеховая культура: Рабле и Гоголь (о «народно-праздничной культуре» в творчестве Гоголя; смех у Гоголя как «катарсис пошлости»); Лихачев, Панченко. «Смеховой мир» Древней Руси (исследование тесно примыкает к Бахтину).
Бахтин критикует прежде всего В. Кайзера (Kayser W. Das Groteske in Malerei und Dichtung) и его «нигилистическую», ограниченную романтизмом интерпретацию гротескного как мифологизации «жуткого Оно, которое может вторгнуться и вызвать отчуждение» (Kayser, S. 86). В противоположность этому подлинная функция гротескного заключается в преодолении страха и всяческого отчуждения.

семантической теории (остраняющая метафорика, теория каламбура и т. д.) и возведено в конструктивный принцип, который, как и сам карнавал, представляет собой торжество «смены как таковой» и «процесса смены». Именно потому что карнавал действует «функционально», а не «субстанциально», его внутренняя логика может быть олитературена или карнавализировать литературу даже тогда, когда его изначальная социальная роль давно утеряна.

В основе этой внутренней логики лежит «мышление оппозициями», изымающее все реальные объекты из их монологического контекста, сдвигающее их с места и представляющее их в соответствии с негативной (перевернутой) логикой карнавальной картины мира в «несобственном употреблении» (с. 446): эта «игра с отрицанием», перевертывающая устоявшиеся ценности официального мира и меняющая функции всех элементов, полностью совпадает с общим понятием остранения у формалистов (изъятие из контекста, демотивировка, имманентное остранение и т. д.), которое — как «техника отрицания» в логике карнавала — помещает все объекты в новый, необычный контекст, чтобы определить их как дифференциальные свойства на новом фоне.

В этом широком смысле метод раннего формализма и структурализма также следует закону карнавализации. Деградация, фамильярность и профанация в «театре без рампы» (Проблемы поэтики Достоевского, с. 141) являются карнавальными категориями, глубоко проникшими в литературу и искусство Нового времени, продолжая действовать в них как «необычно гибкая форма художественного видения, как ноэтический принцип, позволяющий открывать новое и до того не виданное» (с. 144). Так карнавальная логика сохранила свою силу в художественных приемах остранения, переживая все новые и новые метаморфозы, при этом далеко не всегда в «монологизированном» виде, т. е. искаженная в негативно-нигилистическом духе, как неоднократно утверждает Бахтин (с. 144). Именно потому, что Бахтин исключает из своего рассмотрения следующую за Достоевским авангардную эстетику, он неизбежно приходит к выводу, что искусство Нового времени подолжило карнавальное искусство исключительно в его деструктивных, нигилистических и извращающих аспектах. После отмирания народной карнавальной культуры карнавал как бы превратился в литературу (с. 182), соединившись в ней с традицией «серьезно-комических» жанров, которые, начиная с сократических диалогов и менипповой сатиры, образуют многообразную линию эволюции и одновременно представляют традицию полифонического романа (Достоевского; см. «Проблемы поэтики Достоевского», 4-я глава).

Все три определенные Бахтиным категории жанров «серьезно-комического» содержат in nuce основные требования всякой эстетики остранения:

1) Актуализация сюжетов и героев за счет переноса из мифологически-исторической отдаленности в (банальную) современность, что в любом случае сопровождается комически-релятивирующим смягчением их монологической серьезности; 2) антитрадиционализм, замещающий традиционные авторитеты новой эмпирией и оригинальными, свободными находками и разоблачающий с их помощью миф и традицию («демифологизация»); 3) разрыв стилистического единства, смешение разнородных, различ-

ным образом акцентуированных стилей, диалектов, идиом, которые автор сменяет, как маски (Проблемы поэтики Достовского, с. 123-).

С этой первичной карнавализацией литературы связана ее внутренняя диалогизация, которая впервые выработалась из карнавального противостояния официальному монологизму в судебной риторике, в софистике и — в своей высшей форме — в сократическом диалоге. Сократическая майевтика обнаруживает риторико-диалогические приемы остранения, сходные с теми, которые формалисты исследовали при анализе риторики (см. ниже). Согласно Бахтину, в сократическом диалоге идеи органически связаны с их носителями и их речевые партии в силу диалогической направленности (провокативной интенции) не допускают автоматизированных, лишенных смысла слов[638].

В этом принципиальном смысле смех, по Бахтину, представляет собой «определенное, не переводимое на логический язык эстетическое отношение к действительности, т.е. определенный способ художественного видения действительности» (Проблемы поэтики Достоевского, с. 191). Здесь встречаются амбивалентность карнавального смеха, постоянно стремящегося объединить в одном процессе, в одном образе оба полюса (смерть — жизнь, умирание — рождение, начало — конец), и формалистский принцип интранзитивности, который также представляет установку, пытающуюся постичь все вещи и явления в становлении и возникновении и не абсолютизировать при этом ни один из аспектов изменения, не допуская его застывания в односторонней серьезности. Бахтин устанавливает при этом связь между карнавализацией, смехом и приципом катарсиса (с. 193), который он — как и Выготский — понимает и в его конструктивной, и в эвристической функции: открытая форма полифонического романа избегает всякой «односторонней, догматической серьезности» — и заключительная, категориальная оценка: «миру Достоевского еще все предстоит».

Формалистский принцип нового видения и переоценки в новой перспективе соединяется здесь с бахтинской карнавализацией, которая как эвристический принцип может «открывать новое и небывалое» и тем самым, остраняя и разоблачая, лишает силы всякое «догматическое, предвзятое толкование мира, которое все уже знает заранее» (с. 194-). Карнавальный мир — положительно «остраненный» мир, в котором всякое эгоцентрическое сознание и всякий гносеологический солипсизм диалогически открываются «другому сознанию», преодолевая в живом взаимодействии всякую монологическуюе детерминацию и — вместе с ней — также и отчуждение.

Каждый человек — подобно герою в полифоническом романе Достоевского — должен обрести свой собственный, неповторимый голос, диалогически ориентировать его среди других голосов и возвысить его против всякой монологической «одномерности». Однако тем самым одновременно обозначается и задача

---

638 Здесь не место подробно излагать теоретические построения Бахтина относительно генезиса романного жанра, существенно, во всяком случае, то, что он ссылается на те жанры, которые также принадлежат к числу излюбленных объектов литературноисторических изысканий формалистов: от сатиры через греческий роман, средневековый и прежде всего романский сюжетный роман, английский авантюрный роман, стернианство, гофманианство, Гоголя, По и др. к Достоевскому.

всякой авангардистской эстетики остранения[639], постоянно восстающей против автоматизированного, диктаторского, пуританского, невыносимо серьезного официального мира. Стремление Бахтина видеть современное ему искусство авангарда лишь в его монологическом аспекте противоречит не только фактам истории искусства, но и собственной эволюционной концепции Бахтина, внутренняя логика которой выходит далеко за пределы поэтики Достоевского. Одним из следствий этой логики, наряду с другими, является и карнавализация поэтологии в «веселой науке» формализма, который впервые в истории науки методологически последовательно усвоил «редуцированный смех» и овладел им *с точки зрения языка.*

«Смеховое начало и карнавальное мироощущение, лежащие в основе гротеска, разрушают ограниченную серьезность и всякие претензии на вневременную значимость и безусловность представлений о необходимости и освобождают человеческое сознание, мысль и воображение для новых возможностей. Вот почему большим переворотам даже в области науки всегда предшествует, подготовляя их, известная карнавализация сознания» (Творчество Франсуа Рабле ..., с. 57).

[639] В заключение следует упомянуть существенную связь между перспективизмом группы Бахтина и поздней теорией монтажа Эйзенштейна. Уже в конце 20-х гг. Эйзенштейн говорит (Избранные произведения, т. 2, с. 46–47) о необходимости «зрительной полифонии» в рамках демократического типа монтажа, противопоставленного доминантному монтажу (доминанта в этом случае — по Тынянову). Учитывая появление звукового кино и расширение синэстезии при восприятии кино, Эйзенштейн преодолевает (Четвертое измерение в кино [1929]. — т. 2, с. 45–59) Монтаж 2 («монтаж по доминантам»). «Сущность доминанты изменчива и глубочайшим образом относительна» (с. 46); многообразие используемых в современном кино средств (жестикуляция, язык, монтаж, звук, цвет и т. д.) должно привести к «полифоничности зрительного строения», вырастающей из пяти категорий монтажа (с. 51), из которых — с диахронической точки зрения — каждая последующая деканонизирует предшествующую: 1) метрический монтаж; 2) ритмический монтаж; 3) тональный монтаж; 4) обертоновый монтаж и 5) интеллектуальный монтаж. Модель полифонической структуры кино, предложенная Эйзенштейном, предполагает участие всех категорий монтажа в разрешении основополагающего эстетического конфликта (напряжение и разрешение). Теоретические работы Эйзенштейна 30–40-х гг. (прежде всего: «Монтаж» (1929); «Монтаж» (1938); «Неравнодушная природа») последовательно исходят из синтагматической концепции формалистской теории монтажа и выходят на перспективно-коммуникативный анализ произведения искусства, который во многих отношениях — аналогично работам Бахтина — наводит мосты между поздним формализмом и семиотикой. О теории кино Эйзенштейна см. также: Лотман. Семиотика кино и проблемы киноэстетики (с. 26–27 — о формалистской теории кино); Жолковский. Порождающая поэтика в работах С. М. Эйзенштейна; Иванов Вяч. Вс. Функции и категории языка кино. — Труды 7, с. 170- (указания на связь между теориями Выготского и Эйзенштейна, который был знаком с «Психологией искусства» Выготского; с. 179 — Эйзенштейн и Бахтин); Газер. Эйзенштейн и Маяковский.

Часть III

Литературно-политическая, критическая, художественная и экзистенциальная реализация русского формализма в синхронном литературном процессе

I. Позиция формализма в литературно-политических дискуссиях 20-х годов

1. Полемика между формализмом и марксистским социологизмом

А. Спор о «специфике» объекта и методе литературоведения

О подлинной дискуссии между марксистской и формалистской теорией литературы в 20-е годы не может быть и речи — скорее следует говорить о столкновении, теоретическая ценность которого, если отвлечься от работ группы Бахтина, изначально была чрезвычайно занижена литературно-политической полемикой и предвзятыми партийно-идеологическими позициями, заниженной, правда, с обеих сторон, в том числе и формалистов, которые под давлением демагогических упрощений представляли свою собственную концепцию в крайне популяризированном, в некоторых отношениях непоследовательном виде, в свою очередь приложив руку к тому, что основные понятия их теории были сильно огрублены (например, понятия «формы», эволюции, автономии рядов и т. д.), обширные области методологического развития, прежде всего Ф 2 и 3, почти не обсуждались, прямо-таки провоцируя еще одну, столь же сильную *редукцию, но уже со стороны «противника»*.

Игнорантство было обоюдным: представления формалистов о марксизме (в том числе в его советском варианте) были столь же ограниченными, как и представления марксистов о литературоведении и языкознании. Однако их полемика осложнялась не только из-за субъективного игнорантства, но и в еще большей степени принципиальной проблематикой противопоставления марксизма и формализма, которые в 20-е годы не располагали еще даже сколько-нибудь приблизительной общей основой для диалога, что объясняется исторической проблематикой общей идеологической противоречивости (раннего) советского марксизма.

Нельзя не обратить в связи с этим внимания на то, что Маркс и Энгельс в дискуссиях о «марксистском» литературоведении и искусствознании упоминаются лишь вскользь — если упоминаются вообще; еще более удивительно почти полное отсутствие ленинских тезисов о литературе и искусстве в ходе опровержения формализма в 20-е годы.

Столкновение происходило, в сущности, между большой, разнородной группой вульгарно-марксистских и вульгарно-социологических теоретиков[640] и не-

---

[640] О «социологической школе» 20-х гг., которая уже в начале 30-х была осуждена как «уклон», см.: Сухих. Вопросы жанра в трудах формалистов и социологов 20-х гг. и Ивлев. Методологические проблемы поэтики в советском литературоведении 20-х годов.

пропорционально меньшей группой теоретиков, использующих (часто) вульгарно-формалистские аргументы; их высказывания и в количественном отношении не находятся ни в какой зависимости от их прочего теоретического творчества. Если быть точным, то можно обнаружить всего несколько десятков страниц, на которых формалисты непосредственно полемизировали с марксизмом, да к тому же в форме полемических реплик на столь же полемические и не относящиеся к существу дела нападки. В то же время можно собрать целую «библиотеку» марксистских опровержений формализма, однообразие и односторонность которых не может скрыть внушительное количество настойчиво используемых аргументативных шаблонов.

Критическое отношение марксистов и партийных идеологов к якобы непоследовательной «смене ориентации» формализма достаточно красноречиво доказывает, что развитие Ф 3 в сторону социологии литературы ни в коем случае не было «уступкой», вызванной литературно-политической ситуацией второй половины 20-х гг. (по крайней мере, не только этим).

Характерной для первой «атаки» на формалистов, кульминацией которой стала дискуссия в журнале «Печать и революция» (1924, кн. 5), была — определившая и дальнейшую марксистскую оценку формализма — попытка реидеологизировать антиидеологическую позицию (ранних) формалистов как скрытое «формалистическое мировоззрение» (Медведев. Ученый сальеризм ..., с. 265–266); на что формалисты, прежде всего Эйхенбаум и Шкловский, пытались отвечать столь же сомнительной деидеологизацией своих позиций (в первую очередь Ф 1).

В этой первой фазе полемики[641] «идеологи» (прежде всего Троцкий, Бухарин, Луначарский и их «проводники») были озабочены главным образом тем, чтобы найти формализму как идеологическому «направлению» мировоззренче-

---

У. Фохт (Проблематика современной марксистской истории литературы) различает три периода марксистского анализа литературы: 1) теоретико-методологический период (Плеханов); 2) просветительский период (Коган, Львов-Рогачевский, Кранихфельд), сочетающий Плеханова с традиционным методом изучения духовной истории, однако не обладающий достаточными литературоведческими познаниями (Лелевич), так что литературные произведения ошибочно толкуются как социальные или политические манифесты; 3) научно-методологическая фаза, только-только начавшаяся. И. Корницкий (Марксистская методология и наука об искусстве) критикует вульгарно-марксистское направление, отрицающее всякую специфику художественного и примитивно понимающее его как отражение; кроме того, он критикует забвение диалектики вульгарными марксистами. В. Эрлих (Erlich. Russischer Formalismus, p. 109-) ограничивается поверхностным описанием формалистско-марксистской полемики в «Печати и революции». Характерным для тенденции преувеличения значимости дискуссии формалистов и марксистов является изданнный Х. Гюнтером сборник «Marxismus und Formalismus» (книга содержит, помимо прочего, переводы критики формалистов Троцким, Бухариным, Луначарским, П. Медведевым, а также ответные реплики Эйхенбаума, Брика, Арватова).

[641] Одним из первых открытых критиков формализма был А. Горнфельд (Формалисты и их противники [1922]), который прежде всего указывает на полемическое искажение формалистских тезисов самими формалистами.

скую «позицию» в рамках их идеологических концепций, одновременно выводя за скобки дискуссии методологическую ценность литературоведческих достижений формализма (которая не подвергалась сомнению!) или более или менее подчиняя ее как предварительную, вспомогательную научную работу соответствующей идеологической оценке.

Этот неоднократно отработанный в идеологической полемике прием — заключающийся в том, что противника сначала истолковывают согласно своему собственному идеологическому контексту, с самого начала при этом деформируя его, а затем его «специфика» исключается из этого контекста и ей придается второстепенная, вспомогательная функция (тем самым происходит еще одна деформация), — не нуждается в специальном изучении в силу своего демагогического характера[642].

Однако суть этой ранней конфронтации заключается не столько в ставших позднее центральными спорных моментах «теории отражения», социально-экономической детерминации и идеологической функции искусства, сколько в самом общем виде в различии оценок формализма и вообще искусствознания и его задач. В то время как «идеологи» — исходя из того, что роль искусства — «служение» (Троцкий. Литература и революция, с. 142), — низводили формализм до уровня дескриптивно-классифицирующей вспомогательной дисциплины, лишая его тем самым всякой номотетической компетенции, и в то же время признавали право на объяснение каузально-генетических связей[643] и ценностей лишь за марксистской теорией искусства, формалисты (прежде

[642] Троцкий. Формальная школа поэзии и марксизм. — В кн.: Литература и революция (1923, с. 130–145) и в «Правде», 1923, № 166. Характерно, что Троцкий разбирает *исключительно крайне упрощенные и полемические высказывания Шкловского о своей деятельности* (прежде всего антимарксистские высказывания Шкловского в «Ходе коня»). *Б. И. Ярхо* (Границы научного литературоведения) критикует данное Эйхенбаумом определение литературоведения исходя из специфики его предмета; Энгельгардт (А. Н. Веселовский, с. 39–40) опирается на логику Зигварта (Siegwart. Logik. 1873; рус. пер. 1908–1909), когда объявляет с теоретико-познавательных позиций «тождественными» «содержание дефиниции предмета и метода науки». Энгельгардт совершенно ясно постулирует право ученого на свободный выбор объектов своего анализа и формирования теории, как и организации их в соответствии с целями познания (с. 49), благодаря чему возникающий в результате редукционизм получает телеологическое оправдание. Методологический аспект всегда гипотетичен, конфигурация методологических объектов перемещается в рамках «археологии» (с. 51).

[643] П. Сакулин (Социологический метод в литературоведении, с. 37-) различает — как все прочие представители «социологического метода» — «контрастивно-описательный» и «экзегетически-объяснительный» метод, при этом первый приписывается формализму, второй — марксизму. Ср. в связи с этим также Вознесенский. Поиски объекта. К вопросу об отношении метода социологического к формальному (Вознесенский различает — подобно Жирмунскому — «историческую поэтику» как имманентно описательный метод и общую историю литературы (с. 127), которая изучает сложный социальный процесс развития литературы). Как и Вознесенский, А. Цейтлин (Проблемы современного литературоведения, с. 10-) также выступает против «примирения формализма с социологией». — Типичные приемы крайнего упрощения позиции формалистов в полемике см. у Шкловского, Эмиграция культуры; Он же. Тоска островитян, с. 15–16.

всего Эйхенбаум) утверждали, будто всегда выводили свой имманентизм исключительно из феноменальной данности объективно существующего научного объекта и вообще не претендовали на то, чтобы считаться методом, из которого вытекают какого бы то ни было рода идеологические или гносеологические следствия (Эйхенбаум. Вокруг вопроса о «формалистах», с. 2-): «речь не о методах анализа литературы, а о принципах построения литературоведения, о его содержании, его главном предмете, о тех проблемах, которые организуют его как автономную науку». То есть спор первоначально шел почти исключительно вокруг проблемы специфики литературоведения и его предмета.

Несомненно, Шкловский прежде всего сам способствовал подобному смешению спецификации и редукции целым рядом провоцирующих преувеличений, когда он возводил гипотетически ограниченный научный объект (прежде всего в Ф 1) в реальный объект и тем самым все (предварительно) выведенные за пределы научного анализа аспекты исключал в то же время из предметной либо концептуальной реальности эстетического объекта. Критика этой «эстетической мании величия» у Троцкого относится в связи с этим к то и дело встречающемуся у Шкловского категорическому противопоставлению искусства и не-искусства в их подчеркнутой в Ф 1 абсолютности, а в дальнейшем к критикуемому как идеалистический формалистскому тезису об автономии параллельных общественных рядов, каждому из которых соответствует автономная теория; этому противостоит марксистский монизм и его теория надстройки, в которой автономные «теории» (права, религии, науки, а также и искусства) интегрированы и иерархизированы. Однако ни разу не состоялась серьезная дискуссия между формалистским плюрализмом «рядов» и стоящим за ним (едва намеченным) пониманием общества и марксистской теорией надстройки, поскольку вульгарно-механистические теории 20-х гг. (прежде всего «социологическая школа») практически не развивали достаточно статичную модель надстройки, предложенную Плехановым[644].

То же самое движение по кругу продолжает Эйхенбаум, возражая на упреки Троцкого в своей статье «Вокруг вопроса о "формалистах"» (с. 3–4), когда не объясняет (как обычно) формалистскую редукцию гипотетическим ограничением постановки вопроса, но выводит из редуцированного характера самого объективного предмета литературоведения, так что оно оказывается не причиной, а следствием этой специфики своего предмета. Тем самым Эйхенбаум словно переадресует упрек в имманентизме, аморализме, антиисторизме и т. д. самой действительности, ограничивая свое теоретическое рассмотрение чистым «принципом» (с. 4), лишенным гносеологических, идеологических, эпистемологических, моральных и вообще всех ценностных предпосылок метода (ср. также Эйхенбаум. Теория «формального» метода, с. 120–121). В противоположиность марксистам, Эйхенбаум и Шкловский выводят свое «монистическое притязание» из специфики метода или его предмета, в то время как марксисты стремились подчинить своему способу рассмотрения все области теории и практики.

«Довольно нам монизма — мы — плюралисты. Жизнь многообразна — к одному фактору ее не свести. Жизнь строится не по Марксу — тем лучше» (Эйхенбаум. 5 = 100).

[644] Н. Бухарин (О формальном методе в искусстве) хотя и признает (подобно Троцкому) научную «спецификацию», однако выступает против абсолютизации редукционизма, всегда предполагающего своего рода «метафизику».

В этой фазе дискуссии формалистов заботила как методологическая независимость литературоведения, так и политическая, а также идеологическая автономия художественного творчества в условиях конкретной дискуссии 20-х годов по проблемам художественной политики: соединение двух проблемных комплексов было чрезвычайно важным, почти роковым как раз для литературной теории, так тесно связанной с художественным авангардом своего времени. Часто переоцениваемое «признание специфики искусства» такими идеологами, как Троцкий, Луначарский и др., исходило исключительно из совершенно статического понятия формы, специфические законы которой понимались механически-технологически («форма = как всякая техника»), и ни в коей мере не в формалистском смысле как структурный принцип, пронизывающий все конструктивные уровни произведения и всю эстетическую коммуникацию[645].

С теоретической «недооценкой» формализма была тесно связана его философско-мировоззренческая «переоценка», возведение в ранг «формалистического мировоззрения», за которым угадывались метафизические, идеалистические предпосылки. Помимо этих, чаще всего никак не обоснованных «обвинений» изначальная вина формалистов заключалась просто в том, что они демонстрировали относительность социального бытия, «психического единства социального человека» (Троцкий. Литература и революция, с. 136), как и объективности исторических закономерностей своим притязанием на «лишенную ценностного момента научность»[646].

Однако часто встречается и «социологическое» определение формализма как теории «формалистического искусства», всегда являющегося выражением декадентского, буржуазного, демократически-капиталистического класса (Бухарин. О формальном методе в искусстве; ср. нем. издание: Maxismus und Formalismus, S. 66), направленного на «отвлечение от истинных социальных задач» и потому враждебно противостоящего возникающему пролетарскому искусству (*Луначарский. Формализм в науке об искусстве; ср. нем. изд.:* Marxismus und *Formalismus, S. 83–95).*

---

[645] Луначарский (Гаузенштейн, с. 20-) также неоднократно декларирует «свободу» «формально-эстетического», что в результате оказывается равнозначным полной индифферентности по отношению к самому эстетическому, которое тем самым становится лишь «обложкой», атрибутом содержания. Представителями сходного дуализма формы и содержания были Троцкий, Львов-Рогачевский, Горбачев (Очерки современной русской литературы: Сб. ст., с. 11–12), А. Цейтлин (Марксисты и «формальный метод») и прежде всего академические эклектики П. Н. Сакулин и В. А. Келтуяла (Метод истории литературы). Всех их объединяет оценка формализма как «имманентно-дескриптивного метода».

[646] П. Медведев (Ученый сальеризм, с. 266–267) подчеркивает наивно-реалистические тенденции формализма и его происхождение от эмпиризма Юма и Беркли. Интересно также сравнение литературоведческого формализма с другими «формалистическими» направлениями в области права, морали, политики и т. д. (Троцкий, с. 143). О «метафизическом» и «реакционном» мировоззрении формалистов ср. Коган. О формальном методе. Гораздо более конструктивна статья Т. Райнова (Отчуждение действия) с указанием на аналогию отчуждения на экономическом и идеологическом уровне в связи с возникновением формализма.

Б. Каузально-генетический детерминизм против эволюционного имманентизма

Уже достаточно известные аргументы формалистов (прежде всего Ф 1) против «порабощения» литературы и литературоведения культурной историей и социологически-политической интерпретацией направлены против представления о непосредственной детерминированности закономерностей искусства, имманентных произведению и эволюции искусства, внеэстетическими факторами более высокого порядка и следующей из них утилитарной функцией искусства в обществе как «продолжения» социальной политики, агитации и формирования сознания «другими средствами». Эти «средства» были потому достойны рассмотрения, что они позволяли с максимально возможной экономностью и эффективностью достигать совершенно независимых от них (структурно) внеэстетических целей (ср., например, художественный экономизм Луначарского). В то время как утверждавшееся «материалистическое литературоведение» едва могло ссылаться на Маркса, Энгельса и Ленина, оно считало основателем марксистско-материалистической социологии искусства Плеханова (Ефимов. Социология литературы: Очерки ..., с. 4–5), однако не отказывалось и от уже апробированных тезисов Белинского, Чернышевского, Добролюбова, чтобы подкрепить свой детерминизм[647].

Еще представители утилитаризма в подходе к искусству 60-х годов XIX в. видели — следуя Белинскому — задачу искусства в его оказываемом через сознание влиянии на общественное устройство, но в этом же устройстве усматривали и его причинные основания. При этом возникал — в том числе у Плеханова и большинства представителей «социологического метода» — парадокс, поскольку исторические материалисты поначалу действовали без всякой оценки, рассматривая (аналогично Ф 3) все эссенциалистские, исторические, субстанциальные ценностные дефиниции и нормы как зависимые от соответствующих общественных и экономических условий, однако в противоположность формалистам соединяли с ценностным отношением к «авангардным» социальным группам или классам также и эстетическую оценку: суть марксистской исторической диалектики заключается именно в этом двойственном ценностном отношении, обусловленном интересом к происхождению и развитию рабочего класса и по-

---

[647] Плеханов (Искусство. М., 1922) четко различает утилитарное понимание искусства и социально-экономическую обусловленность искусства, т. е. утилитаристский подход к искусству может быть совместим и с консервативной позицией.
О плехановской теории надстройки (разработанной в его работе «Основные вопросы марксизма», с. 74-) ср. Лежнев А. Плеханов как теоретик искусства, с. 41–54 (Лежнев подчеркивает, что Плеханов рассматривает изменение экономического базиса в качестве конечной — и никоим образом не единственной — причины изменения надстройки). Относительно дискуссии о понятии «социальная психология» и ее идеалистических следствиях и следствиях для истории идей см. Рейснер. Социальная психология и учение Фрейда.

тому классифицирующем и оценивающем историческое развитие ex post лишь в отношении к этому классу и связанным с ним нормам[648].

Формалисты, напротив, если и обращали внимание на несоответствие между господствующей средой и производственными отношениями, то стремились осмыслить его как напряжение. Формалисты резко отвергали механистическую теорию среды в области искусства, которой придерживалось большинство вульгарных социологов (таких как Фриче, Переверзев, но также и отдельные теоретики ЛЕФа, вроде Арватова, Брика и др.). Только оценка исторической функции отдельных личностей обнаруживает поверхностный параллелизм мнений марксистов и формалистов, который подчеркивался прежде всего в «Лефе» (см. ниже о формализме в рамках «Лефа»). Однако нельзя не обратить внимания на стремление большинства «идеологов» истолковать личное сознание автора и его конкретную судьбу как детерминанты произведения, в то время как формалисты постоянно выступали против отождествления личной, исторически обусловленной позиции автора и перспективы текста.

Совершенно удивителен тот факт, что в различных марксистско-социологических «школах» проблемы социологии читателя, как и восприятия произведения вообще, не играли почти никакой роли, возможно потому, что в духе теории отражения субъективное сознание рассматривалось исключительно как пассивный реципиент объективного социального бытия либо как представитель крайне абстрагированного «классового характера». В этом замкнутом круге социальной идеологии и социальной психологии восприятие могло обладать лишь аффирмативным значением: полностью детерминированный извне реципиент мог реагировать только в духе своего классового сознания — так или иначе.

Вульгарно-марксистская редукция исторического процесса к механистически понимаемой последовательности крайне абстрагированных периодов, каждый из которых определялся как телеологическое единство со столь же единым классовым сознанием и классовым стилем, была основана на крайне аффирмативном понимании искусства как «классового самоутверждения»[649].

Диалектическое разрешение этого тезиса о психологии эпохи как основании всех идеологий или, наоборот, об идеологической детерминированности этой самой психологии эпохи было возможно для марксистских идеологов лишь в «псевдомонистическом» духе, поскольку они там, где речь идет о развитии экономического базиса или материальных производственных отношений (т. е. в собственно «материальной» области), аргументировали эволюционно-имманентно, в то время как при обсуждении структуры надстройки (в формалистском духе — «других рядов») стремились исключительно к каузальной интерпретации в духе генетического детерминизма.

---

648 Плеханов (Искусство, с. 161) прямо заявляет, что произведение искусства, выражающее «лживую идею», теряет и свою эстетическую ценность; то же касается и ретроспективной переоценки истории — в том числе и истории искусства.

649 Ефимов. Социология литературы: Очерки ..., с. 46-; Фриче. Задачи и проблемы социологии искусства.

Именно эту непоследовательность обнажает Эйхенбаум в своей статье «Вокруг вопроса о “формалистах”», четко разделяя эволюционный и генетический анализ как два совершенно различных метода («как проблемы разных наук» — с. 9). Таким образом, в то время как марксистский метод анализа социально-экономических процессов проводит ясную параллель между формалистской и (вульгарно-)марксистской моделью эволюции (Эйхенбаум, с. 8–9 — правда, в совершенно различных областях), то формализм скорее склоняется к тому, чтобы интерпретировать социально-экономический базис генетически, более того, в крайних вариантах — рассматривать его как определяемый художественным рядом (т. е. надстройкой).

Эйхенбаум осуждает утверждение детерминирующей доминантности одного ряда над другими как ненаучную, исключительно мировоззренческую и потому отрицательно воздействующую на науку тенденциозность (Вокруг вопроса о «формалистах», с. 2), столь сильно схематизирующую и упрощающую многослойность реальных феноменов, что они теряют свое своеобразие[650].

Постулат стиля эпохи, которого придерживались практически все представители «социологического метода» (прежде всего Фриче, Переверзев, но также и Плеханов, Бухарин, Троцкий и многие другие), явно «идеалистического» происхождения и предполагающий интуитивно-герменевтический (с точки зрения формалистов — субъективистский) метод, поднимает «мироощущение художника» и его идеологический аспект до уровня основного объекта «литературоведческого» анализа: «Путь ведет от анализа формы к мироощущению художника и тем самым к его социальной обусловленности» (Троцкий, с. 131-; Эйхенбаум, с. 9). «Художественное сознание», будучи отражением объективной, реальной структуры общества, создает в «ответ» на его «потребности» (Троцкий, с. 133-) эквивалент в соответствующей «форме», служащий исключительно прямому сообщению нового сознания[651].

Тенденция обоснования диалектики исторического процесса ходом биологической эволюции несомненно несет на себе печать тех легитимационных черт, которые отличали советский марксизм 20-х гг. (и более позднего времени): эта сознательная механизация диалектики служила в конечном итоге утверждению состояния равновесия (консолидации послереволюционного общественного устройства), происхождение которого, приписываемое историческим и биологическим (витальным) силам, должно было давать онтологическое обоснование[652].

Атака формалистов на аффирмативный детерминизм нарождающейся советской марксистской теории литературы была, таким образом, одновременно и критикой социально-политических следствий идеологии, которая «эгоцентрически» истолковывала

---

650 Эйхенбаум. Вокруг вопроса о «формалистах», с. 9 (против каузально-генетического выведения феномена одного ряда из феномена другого ряда).

651 Вульгарно-марксистская модель эволюции отличается крайним «дуализмом», в силу тесной связи с примитивно-дарвинистским представлением о среде и эволюции, антитетически ориентированным (см. Плеханов. Искусство, с. 54-: антиномия изменения вкуса как отражения столь же антиномичного общественного развития).

652 См. введение О. Негта к сборнику: Bucharin, Deborin. Kontroversen über dialektischen und mechanistischen Materialismus.

весь исторический процесс в качестве своего генезиса и потому никогда не могла иметь намерения, подобно формалистам, анализировать автономные синхронные системы с позиций действующих в них доминант. В то время как советские марксисты были склонны оценивать качественные исторические скачки лишь в соотнесении с господствующей системой (т. е. конкретным послереволюционным периодом), формалисты понимали такие скачки скорее как деканонизацию, обнажение, критическую рефлексию, обращенную против господствующих систем в качестве эмансипирующего шага, назначение которого состоит в аннулировании всех закоснелых притязаний на легитимацию.

Место рефлексии (как выражения исторически действующего принципа остранения в формализме) в советском марксизме занимает исключительная значимость производства, автономная, не подлежащая дальнейшему критическому анализу функция производительных сил как единственный детерминирующий фактор[653].

Связь с позитивистскими эволюционными моделями XIX в. (прежде всего В. Плотникова, Ж. Ренара и др.), обнаруживающаяся уже у Плеханова (Искусство, с. 49–50), хотя и в более дифференцированном виде, приводит «механицистов» к совершенно недиалектическому дуализму, который в диахроническом плане оборачивается статическим бинаризмом, а на уровне произведения — реабилитацией дуализма формы и содержания, против которого так выступали формалисты[654].

Универсальность диалектических связей, господствующих в отношениях между вещами, независимо от сознания наблюдателя (Деборин. Материалистическая диалектика и естествознание, с. 33), заменяет метафизическое обоснование подобного порядка (бог) коллективным сознанием самолегитимизиру-

---

653 Деборин (Материалистическая диалектика и естествознание, с. 27) заменяет историческую *диалектику «диалектикой природы», охватывающей все уровни действительности и гарантирующей тем самым целостное мировоззрение. Это приводит к статичному отождествлению бытия и сознания, которое было перенесено* Фриче и Переверзевым в литературоведение. Крайний детерминизм Переверзева достигает своего апогея в *тезисе о тождестве субъекта и объекта* представления в художественном творчестве (Необходимые предпосылки марксистского литературоведения, с. 14-). Фриче (Проблемы искусствоведения, с. 108) также заменяет диалектику исторического процесса полностью линеарным законом антитез.

654 Этот редуцированный дуализм характерен для всякой механистической идеологии. Ср. в связи с этим также: Сакулин. Методологические задачи историка литературы, с. 96–104 (Сакулин различает биологическое развитие и «каузальное развитие», точно так же механически — имманентный анализ и каузальный анализ); Он же. Социологический метод в литературоведении (подробная дискуссия с формалистами). О механистически-биологической модели культуры ср. Розанов И. Н. Ритм эпох; Розанов выводит эволюцию из взаимодействия напряжения и инерции («принцип отталкивания»); ср. также Сакулин. О возможности номологических обобщений в истории литературы, с. 35-; Фриче. Социология искусства, с. 190–203 (зависимость литературных антитез от социально-экономических); Поспелов. К постановке проблемы жизни и смерти поэтических фактов, с. 237–249; Юргин. О новаторстве в художественной литературе, с. 224–233; Храпченко. О смене стилей, с. 18–27; Цейтлин. К социологии литературных влияний, с. 24–37; Ефимов. Социология литературы: Очерки ..., с. 52- (различает количественные изменения эволюции и качественные — диалектического развития).

ющегося познания (= централистская партия профессиональных кадров!), которое лишь своим оценочным вмешательством придает «самодвижению мира» в результате его внутренних противоречий направление (телеология) и смысл. Лишь оно способно объяснить единство противоположностей, скачки, прерывистость и таким образом вновь снять с учетом представленного через него самого порядка более высокого уровня: однако тем самым эта познающая инстанция, обладающая «ключом к самодвижению» (Деборин. Ленин — революционер-диалектик, с. 62), оказывается наделенной компетенцией, которая может получить лишь метафизически-эсхатологическое обоснование и становится исторически действенной именно на основании данной легитимации. Таким образом и интеллектуальный акт исторической интерпретации превращается в реальное действие, интерпретирующие понятия — в агитационные инструменты[655].

Таким образом, в то время как механистические модели интерпретируют развитие как восстановление равновесия, диахроническая модель Ф 3 исходит из динамики неравновесия, нарушений и отклонений и рассматривает «нормальную ситуацию» как исключение, а состояние «подвижного равновесия», которое Бухарин оценивает негативно как «разрушение системы» (Теория исторического материализма, с. 80), как фазу максимальной действенности эстетических функций[656].

Здесь формалистский автогенез и материалистический эктогенез находятся в непосредственной связи с конфронтацией между принципом остранения и аффирмативным принципом, каждый из которых тянет за собой существенно иную социальную и ценностную модель[657].

Критика Плеханова, Троцкого и других в адрес «вульгарно-марксистского» непосредственного выведения литературы из экономики (Плеханов. Искусство, с. 145-) теряет всякую ценность из-за того, что включаемая между ними опосредующая последовательность инстанций лишь маскирует детерминацию: согласно Троцкому, производительные силы воздействуют на литературу посредством «промежуточных факторов», которые Бухарин (аналогично концепции Плеханова) разделяет на «классы», «классовую психологию» и «идеологию». В качестве задачи социологического анализа литературы из этого следует необходимость нахождения «социологического эквивалента» искусства: «[искусство] ... в каждую данную эпоху имеет свой особенный "стиль", т. е. особый характер, выраженный в особых формах. Эти особые формы ... соответствуют особому содержанию, это содержание – определенной идеологии, эта идеология — определенной экономике» (Бухарин, с. 268).

---

655 Бухарин (Теория исторического материализма, с. 75) также предлагает дуалистскую диалектику покоя и его нарушения, восстановления равновесия и его потери, при этом равновесие рассматривается в качестве нормы, «идеального случая».

656 Механистический дуализм может представить себе отношения среды и системы, «внешнего» и «внутреннего» исключительно как отношение подчинения одного другому; «внутренняя структура» должна подстраиваться под характеристики внешнего равновесия (ср. Ефимов. Социология литературы: Очерки ..., с. 11).

657 Переверзев («Социологический метод» формалистов, с. 3–36) сводит формалистский принцип остранения к чистой «механике деформации», полностью определяемой экономическим базисом (с. 18), в то время как — согласно Переверзеву — базис низводится формалистами до положения чистого материала литературного остранения.

Механистический характер теории отражения как раз и состоит, с одной стороны, в исключении этих промежуточных ступеней и, с другой стороны — в игнорировании обратного воздействия надстройки и ее отдельных элементов на базис, благодаря чему вообще и возможно диалектическое движение, то есть качественное преобразование тезиса в синтезе. Подобный синтез на более высокой ступени невозможен, если обратное воздействие надстройки на определяющий ее базис 1) не рассматривается в исторически-диахроническом аспекте и 2) не приводит к качественному изменению базиса (тезиса), поскольку он является лишь предметом линейного «отражения», то есть утверждает существующее без качественного обновления.

Именно это статическое определение надстройки привело к утверждению о ее консервативном характере, поскольку она постоянно с запозданием движется за развитием производительных сил (Ефимов. Социология литературы: Очерки ..., с. 57–58). Так что литературе как социальному фактору достается не функция качественного изменения, а в лучшем случае функция катализатора, усиливающего эффективность «выражения социального сознания». Отождествление эстетического и социального «эффекта» основано на миметически-иллюзионистской концепции искусства, которую формалисты рассматривали как давно устаревшую; эта концепция растворяет все специфические эстетические функции в повышении суггестивности путем порождения эмоциональной сопричастности (отождествления с предметом представления) на основе «аналогичной организации психики» автора и читателя (с. 119)[658].

B. «Содержательность» и «идейность» в вульгарно-марксистском *дуализме формы и содержания; реабилитация теории образа*

Несмотря на большие различия между марксистско-социологическими теориями искусства и борьбу между соответствующими школами и официальными институтами (Плеханов, Воронский: «познание жизни с помощью образов», Бухарин: искусство = систематизация чувств с помощью образов, Луначарский: искусство как концентрация жизни, Чужак: искусство = «жизнестроительство» и т. д.), все они были объединены утилитарным, исключительно тематически-

[658] Об анализе читателя ср. Бек. Проблема изучения читателя, с. 23–27; Жинкин. Писатель и его заказчик, с. 110–121; Хлебчевич. Изучение читательских интересов; Фридьев, Бялик. Изучение читателя; Шафир. Очерки психологии читателя; Банк. Изучение читателя в России. Методологический тупик представлен в работе: Келтуяла. Метод истории литературы, — поскольку в ней предпринята попытка совместить чрезвычайно жесткую схему «форма/содержание» и имманентно-эволюционный метод. Ср. также Гроссман-Рощин. Каузальный и эволюционный ряды в построении методологии истории литературы, с. 80–85 (различает «условие» и «причину» в отношениях общества и «эволюции формы», критикует жесткое разделение имманентного и каузального анализа, прежде всего у Сакулина); ср. Ефимов. Социология литературы: Очерки ..., с. 178 и 214–215; критику Сакулина у П. Медведева. — Социологизм без социологии: (О методологических работах Сакулина). Родственной синтетизму Сакулина является социология культуры И. Иоффе (Культура и стиль).

содержательным подчинением искусства тем идеологическим целям, которые оно должно было «образно» представлять (искусство = образная идеология).

Тезис Белинского, согласно которому искусство—это «мышление образами», против которого боролись формалисты (в основном в Ф 1) прежде всего в его символистской интерпретации, в сильно редуцированном виде испытал возрождение в советской теории литератуты (и литературной критике), сохраняя (в модифицированной форме) центральное значение на протяжении всей истории советской теории искусства.

Принятое всеми марксистскими теоретиками литературы ранней механистической фазы положение о том, что содержание определяет произведение искусства, оставляло без внимания именно те специфические художественные признаки или функции, которые занимали формалистов в первую очередь. «Образность», «эмоциональность», «суггестивность» являются критериями, которые, как известно, могут быть обнаружены и во внехудожественной коммуникации[659].

Уже Плеханов видел корни «идейности» произведения искусства в его «образности» (Искусство, с. 146–147), подняв тем самым «идейность» до уровня главного предмета «эстетической оценки». Однако эта содержательная оценка исходит из исключительно внехудожественных критериев, принадлежащих другим областям надстройки (мораль, право, партийность и т. д.). Плеханов говорит о качестве передаваемых чувств (с. 148), которое совпадает с качеством произведения и его ролью в социальной среде.

Г. Лелевич заходит так далеко, что даже не предусматривает «содержание» (= комплекс идей, эмоциональная доминанта, тема произведения), которое должно быть, по его мнению, исключительным предметом поэтики, в качестве критерия различения художественных и просто публицистических или научных текстов (Лелевич. К вопросу о методологических задачах историка литературы, с. 85-).

Хотя это представление Лелевича и было оспорено другими марксистскими социологами литературы, оно представляет собой последовательный вывод из теории искусства, видящей в форме лишь «оправу», «внешнюю оболочку» мыслей и настроений, которые в конечном итоге могут быть предметом сообщения и без участия искусства. Мы находимся здесь как бы в «нулевой точке» вульгарно-социологического метода, где уже ставится вопрос не о функции искусства в обществе, а лишь о его существовании—и тем самым существовании литературоведения (как специальной дисциплины) вообще[660].

В новом общественном порядке диктатуры пролетариата диктатура содержания над формой согласно предпосылке взаимного исторического согласия художника и общества действует также и там, где «прогрессивные» общественные силы объединяются

[659] Луначарский видит «эмоциональный характер материала» в крайне агитационном свете как средство «потрясения», при этом «образность» и «эмоциональность» отождествляются.

[660] Несмотря на всю литературно-политическую полемику между напостовцами (прежде всего Лелевичем) и сторонниками Воронского, идеологи были в конечном итоге едины в том, что искусство всегда является «средством достижения цели».

с «авангардистскими» художественными тенденциями (Плеханов. Искусство, с. 140). В то же время доминирование формы над содержанием, представление об искусстве как автономной структуре появляется лишь там, где художник и общество находятся в состоянии отчужденности, противостоят друг другу во взаимном неприятии — состояние, немыслимое в условиях господства пролетариата.

Что могло быть более очевидным, чем простое исключение из художественной деятельности в качестве нехудожественных тех художников и тех тенденций, которые не находятся в историческом «согласии» с господствующей классовой идеологией или психологией?

Ярко выраженные рационалистические тенденции вульгарно-марксистской теории искусства 20-х гг. особенно ясно проявились в реабилитации теории образа и тем самым целого ряда эстетических принципов, которые были представлены символистами (по крайней мере в их теоретических высказываниях).

Это обращение к элементам поэтики, на идеологическом уровне осужденной как декадентская, буржуазная или (в негативном смысле) аристократическая и во всяком случае антипролетарская и реакционная, доказывает как раз аффирмативно-консервативный характер идеологии искусства, которая добивалась господства над всей областью общественной коммуникации. Понятие образа заменяет в этом случае старый дуализм формы и содержания лишь внешне, поскольку позволяет устранить противоречие этим терминологическим актом. В результате возникло — правда, на гораздо более низком уровне — повторение дискуссии об образе, в которой формалисты раньше выступили против поэтики символизма[661].

Понимание поэтического образа в духе рационалистской эмблематики XVII–XVIII вв. является еще одним проявлением механистического склада мышления «вульгарных социологов» традиции Спинозы — Фейербаха и французских просветителей XVIII в (Negt. Marxismus als Legitimationswissenschaft, S. 38). *Объективность образа состоит, согласно этой традиции*, в его общепонятности *на основе внехудожественного предварительного знания*, обусловленного идеологической надстройкой (и при этом в решающей степени институционализированной идеологией).

Материалистическая теория образа служит прежде всего тому, чтобы понимать те метафорические по природе преобразования, которые претерпевает «социальный эквивалент» в рамках произведения искусства, как рациональную трансформацию, которая при всей своей «зашифрованности» может быть снова переведена в логико-эмпирический текст с «прямым значением» и необходима лишь для того, чтобы максимально эффективно передать этот прямой смысл, который в любое время также может быть воспроизведен публицистическими, риторическими, научными средствами[662].

---

[661] Особенно рьяным сторонником теории образа был Сакулин, см. его статьи: Еще «о образех»; К вопросу о построении поэтики, с. 85–87.

[662] Переверзев (Проблемы марксистского литературоведения, с. 8–9) характеризует образ как «объективацию социального характера» и тем самым как центральный познавательный инструмент искусства, которое как целое является «системой образов». Ср.

2. Формализм и искусство левого авангарда (ЛЕФ)

А. Утопическая концепция «элементарной креативности» раннего Пролеткульта и «производственного искусства»

Хотя уже в 1918–1919 гг. журнал «Искусство коммуны» выступил с нападками на Пролеткульт за его все более явный консерватизм в художественном плане, однако это не должно заслонять те авангардистские постулаты, которые послужили основой новой ориентации для значительной части футуристических, супрематистских, абстракционистских, конструктивистских и др. направлений, основой их общественной и идеологической «ремотивации»: ранний Пролеткульт требовал ни много ни мало продолжения социальной и идеологической революции в области искусства и культуры вообще, разрыва с традицией прежнего искусства, искусства «классового врага».

Основой этой радикальной «революции культуры» было направленное против позиции партийного централизма и обозначившихся легитимационных тенденций формирующегося нового государственного мышления требование «левых коммунистов» устранить все пережитки буржуазного общества и создать также и в области культуры и образования ситуацию tabula rasa, т. е. пробудить спящие исключительно в самом пролетариате творческие силы (лишь подавленные отчуждающими условиями труда и социальным угнетением) и коллективно развивать их в условиях коммуны в согласии с техническим прогрессом[663].

также Фриче. Наша первоочередная задача, с. 7–8 (стиль-жанр-система образов — продукт господствующей классовой психологии); Цейтлин. К социологии литературного жанра, с. 8–9. — Наиболее подробно разобрал мраксистскую и формалистскую теорию образа М. С. Григорьев: Форма и содержание литературно-художественного произведения, — при этом он обращается к старым концепциям «психологической школы» (в духе Потебни), прежде всего к дуализму формы и содержания. Григорьев очень неорганично соединяет образность с творческим стремлением освежения конвенциональных коммуникативных средств с целью «социального регулирования» (с. 41). Он идеологизирует теорию образа школы Потебни, однако упорно отождествляет «содержание» и «идеологию» (с. 66). Образ остается «художественно-идеологической формой». Тем не менее Григорьев критикует статичную теорию отражения и пытается интегрировать формалистский принцип остранения в свою теорию (с. 71) как «новое видение» в интеллектуальном смысле, как новую оценку в идеологическом смысле. «Понимание феномена» является для Григорьева своего рода «новым видением» — в противоположность формалистам, которые искали эффект остранения именно в случаях непонимания. Другие работы Григорьева: Литература и идеология; Понятие материала и приема; Внутренняя форма слова. Дальнейшая литература по этому вопросу: Поспелов. К проблеме формы и содержания, с. 245–262; Лелевич. О содержании и форме, с. 106–116; Якубовский. Энергия формы и содержания в искусстве, с. 127–139; Розанов Я. Философско-социологическая литература марксизма, 1917–1927; Мандельштам Р. С. Художественная литература в оценке марксистской критики; Ефимов. Формализм в русском литературоведении, с. 78-.

[663] В резолюции «бюро Пролеткульта» на II конгрессе III Интернационала (опубл. в журнале «Горн», 1920, № 4, перепечатка: Литературные манифесты. Т. 1, с. 141-) «творческое счастье» пролетариата однозначно поставлено выше создания экономических предпосылок «материального быта».

Этот радикальный антитрадиционализм был одним из наиболее сильных импульсов раннего Пролеткульта, импульсом, который дореволюционное искусство авангарда могло соединить со своим художественным антитрадиционализмом. В своем отвержении тенденций «возрата к классике» и в музеи, которое было поддержано партией и большинством функционеров от культуры, Пролеткульт Калинина, Богданова, Керженцева был един с «левым авангардом». Именно анархические тенденции дореволюционных, прежде всего футуристических, групп и устремления представителей Пролеткульта, направленные на безусловное уничтожение государственности, объединились в борьбе против институционализации революционных завоеваний, против лишающей самостоятельности централизации и огосударствления культурной и образовательной деятельности и вообще против возврата к общественным и коммуникативным формам, которые несмотря на свое несомненное «буржуазное» происхождение должны были по экономическим и «педагогическим» причинам обеспечить выживание революции.

Поскольку Пролеткульт не мыслил ни государственными, ни национальными категориями и считал победу революции только делом времени, он не был в состоянии осознать, что торжество революции было непосредственно связано с национальным и экономическим выживанием; в то же время выживание значило — такова была аргументация партийных идеологов — заключение компромиссов, т. е. сохранение или введение экономических и политических образцов деятельности, которые по сути противоречили требованию Пролеткульта о культурной революции и творческом обновлении человека в децентрализованном обществе-коммуне. Это выражалось уже в сохранении существенных государственных институтов, а также в общем сохранении структуры разделения труда в обществе, против которого Пролеткульт выступал как против одного из основных препятствий эмансимации пролетариата. Именно это разделение труда между профессиональными художниками и пассивными потребителями искусства должно было быть преодолено путем сведения художественного творчества к свойственной всем людям «элементарной креативности».

Предметом этой общей творческой силы становится «преодоление противоречий обыденной жизни» через креативность в «логической форме» (наука, техника) и в «эстетической форме» (искусство, культура): обе эти области подчиняются принципу «методологического монизма», поскольку они представляют собой лишь две стороны творческой деятельности эмансипированного человека[664].

См. материалы в публикациях: Dokumente zur sowjetischen Literaturploitik 1917–1932. Hrsg. von K. Eimermacher; Parteilichkeit der Literatur oder Parteiliteratur. Hrsg. von H. Ch. Buch. (от Пролеткульта к литературе факта: с. 95–150); Меньшутин, Синявский. Поэзия первых лет революции, 1917–1920; Gorsen, Knödler-Bunte. Proletkul't- I: System einer proletarischen Kultur; Paech. Das Theater der russischen Revolution (о культурной теории Пролеткульта: с. 187-; Пролеткульт и футуристы: с. 295-); Maurer. Viktor Šklovskijs Essay «Kollektivnoe tvorčestvo».

[664] Kalinin. Proletariat und Schöpferkraft. — In: Proletarische Kulturrevolution in Sowjetrussland. München, 1969, S. 17-; Богданов. Пути пролетарской культуры, 15/6 (1920) — цит. по: Литературные манифесты I, с. 135–140. Творческая деятельность — дело самого пролетариата, а не его представителей или группы профессиональных художников.

В концепции «элементарной креативности» раннего Пролеткульта нельзя не отметить решающую роль сенсибилизации («аппарата чувств» — Калинин), которая постулировалась также и представителями дореволюционного авангардного искусства (прежде всего кубофутуристами и их теоретиками-формалистами, ср. Ф 1) как «имманентная цель» творчества и восприятия искусства. Не случайно, что именно этот аспект эстетического воздействия как предпосылки рефлектирующей эмансипации был практически проигнорирован в последующей вульгарно-марксистской теории искусства: для нее проблема отчуждения (как следствие десенсибилизации) служит исключительно упреком в адрес «формалистического искусства» вообще, искусства, представители которого, как утверждалось, оказались в противоречии с общественной жизнью.

В отличие от буржуазного искусства классовый характер пролетарского искусства заключается в «трудовом коллективизме» (формулировка, предложенная Богдановым на 1-й Всероссийской конференции пролетарских культурно-просветительских организаций в 1918 г., см. Литературные манифесты, I, с. 130–131), однако не просто в смысле отражения специфического коллективного сознания, а конкретно в смысле коллективного производства, т. е. анонимного, нормированного (!), элементарного и механически спланированного (Гастев. Контуры пролетарской культуры, с. 130–136).

На этой основе происходит включение технически-художественного творчества в общий трудовой процесс в качестве одной из его составляющих, которые и в методологически-практическом отношении должны выводиться из него[665].

В этой методологической (теоретической и практической) интеграции технически-художественного производства в общий процесс экономического производства — не как детерминированного им, а в роли одного из определяющих факторов — Пролеткульт также был предшественником революционного футуризма, «производственников» и конструктивистов. Именно указание на методологическое единство труда и творчества стало впоследствии поворотным пунктом для зачастую сильно различавшихся моделей культуры теоретиков ЛЕФа.

Однако существенная черта, объединяющая эту концепцию с концепцией ЛЕФа (и противопоставляющая их вульгарно-марксистской, «официальной» догматике), заключается в освобождении искусства от его «надстроечности» и его редукции к фундаментальному методу действия и агитации. Место инди-

---

[665] Богданов писал (Пролетарская культура, № 15/16; см. также Литературные манифесты, I, с. 136–141): «Творчество, всякое — техническое, социально-экономическое, политическое, бытовое, научное, художественное — представляет разновидность труда,... продукт которого не является воспроизведением голого образца, есть нечто "новое". Нет и не может быть строгой границы между творчеством и просто трудом». Основой этого отождествления для Богданова и его сторонников является крайне упрощенное представление о «нервно-мускульной природе» человека, «функционирующего» в социальной системе как «машина» действий и реакций на действия. В то же время в представлении раннего Пролеткульта об искусстве обозначился чрезвычайно консервативный и недифференцированный «вкус», который почти прямо продолжал вкусы «радикалов» 60-х гг. XIX в. (Чернышевский и др.) — прежде всего в том, что касается понимания искусства как создания «образов»!

видуального художественного *Я* занимает коллектив коммуны (Богданов. Пути пролетарской культуры, с. 140), место самодемонстрации — «объективная демонстрация вещей, механизированных толп» (с. 136).

Свойственное Пролеткульту доверие «только аппарату, машине, инструменту» (с. 132) заходило так далеко, что он видел в «машинизировании» обыденного мышления, жестов, в нормировании души пролетария и его наднациональной «социальной конструктивности» акт освобождения, а не отчуждения. Так же как для левых производственников, для раннего Пролеткульта технически все осуществимо — не только при «монтаже завода», но и при монтаже новой жизни в целом и человека как «социального автомата» (Гастев. Контуры пролетарской культуры, с. 134).

Вера в методологическую аналогию (или тождество) технических актов монтажа и актов художественного творчества, в том числе и на психологическом уровне, присутствовала не только в теории производственников и раннего Пролеткульта (и конструктивизма), но и в работах формалистов, относящихся к тому же времени (прежде всего Ф 1), например у Шкловского и Брика, преимущественно в теории литературного монтажа (М 1) и в сведении эстетического объекта к селекции и комбинации элементов-«вещей», к артефакту, функционирующему наподобие машины.

Антииндивидуализм, антипсихологические и антиэстетические тенденции раннего Пролеткульта (и в более дифференцированном виде — более позднего лефовского футуризма и конструктивизма) также находят соответствие в редукционистской модели Ф 1 — однако в этой модели у них иная мотивировка; сложное отношение формализма к ЛЕФу именно из-за этого различия в мотивировках и в то же время поверхностных аналогий постоянно приводило к недоразумениям (очень часто технически-индустриальная конструктивность отождествлялась с конструктивностью художественной, *что было причиной ошибочных выводов*).

Однако еще более резким было противоречие между пролеткультовским требованием «революции эстетических норм» (Kalinin. Über den Futurismus. — In: Proletarische Kulturrevolution ..., S. 47; Gastev, ibidem; S. 63–64) и его одновременным неприятием авангардного искусства — как и вообще всего «модернизма», который осуждался как порождение позднебуржуазного декаданса (Bogdanov, ibid., S. 41–42).

В полном противоречии с собственным утверждением «производственного искусства» Пролеткульт возвращает содержание как «отражение бытия» (Kalinin, S. 46–47) в свои права и сводит «форму» к простому сопутствующему феномену, который в соответствии с классическими образцами должен обладать свойствами неброской элегантности. Здесь начинается критика революционных футуристов и производственников в адрес Пролеткульта, положительные постулаты которого — такие как постулат элементарной креативности, сенсибилизации, производственного искусства, коллективизма и агитационной «организации эмоциональных психических сил» — должны были быть реализованы в духе активизации и эмансипации публики адекватной художественной техникой на базе дореволюционного футуристического, супрематистского, конструктивистского художественного авангарда. Однако осуществить «ошеломляющую рево-

люцию художественных приемов» (Гастев. Контуры пролетарской культуры, с. 135) Пролеткульт не мог никак без художественного авангарда — тем более вопреки ему.

Аргументы против консервативных тенденций Пролеткульта, представленные на страницах журнала «Искусство коммуны», прежде всего О. Бриком и Н. Пуниным, плавно перешли в конфронтацию между ЛЕФом и его догматическими критиками. Выдвинутое производственниками требование искусства коммуны в своей утилитарной прагматике удивительным образом выходило далеко за рамки утопий ортодоксального Пролеткульта и вбирало в себя в то же время — по-видимому, под влиянием О. Брика — существенные импульсы от футуристической эстетики остранения и абстрактно-конструктивистских программ изобразительного и прикладного искусства (Альтман. Футуризм и пролетарское искусство. — Искусство коммуны. 1918, № 2).

Творчество в узком смысле, как материальное созидание, как производство вещей (утилитарного назначения) противопоставлено творчеству как отображению («отобразительству» — Третьяков. Искусники из Кузницы. — Леф. № 3, с. 146), деформирующему действительность (Брик. Дренаж искусству: «не искажать, а творить ... и не идейный чад, а материальную вещь»).

Художник-производственник создает в «учреждениях материальной культуры» и на заводах новые, невиданные «предметы пролетарского быта», которые следует рассматривать как «будущие произведения искусства» (Брик, там же). Первичная остраняющая категория новизны, которая в футуризме выполняла исключительно эпатажно-эстетическую функцию, остается доминантной и в утилитарном контексте, при этом утопическое и эстетическое совпадают.

Правда, эта эстетизация утопического или утопизация эстетического предполагают социальное устройство, в котором элементарная креативность пронизывает все жизненные и трудовые процессы коммуны и тем самым снимает границы труда и творчества, техники и искусства, коллектива и индивидуума и т. д. или, по крайней мере, приближает это снятие границ.

Нельзя не заметить, что антиэстетизм раннего Пролеткульта, производственников и отчасти ЛЕФа по агитационным соображениям проецировал коммуну как утопическую модель, в которой нет места разделению функций и труда, в настоящее и тем самым смешивал в их собственном творчестве утопическую мотивацию с реальной, синхронной мотивацией и функциями искусства (конкретно — 10–20-х гг.). Процесс утилитаризации и социальной ремотивации дореволюционной авангардистской эстетики остранения (и формализма) ставил в первую очередь перед футуристами проблему переключения коммуникативной структуры их эстетической программы, которая до того была ориентирована на утонченную городскую публику (в особенности в том, что касается установки эпатажных эффектов остранения!), на ситуацию полной tabula rasa, всякое отсутствие образования и каких-либо точек, позволяющих рассчитывать на аллюзии у пролетарской или крестьянской публики[666].

---

[666] Шкловский. Коллективное творчество. — В кн.: Ход коня, с. 64- и 73; с. 154 (критика Пролеткульта).

Шкловский очень рано указал именно на эту больную точку реинтерпретации футуризма и абстрактного искусства, подчеркивая, что остранение, реаранжировка, нарушение нормы, деформация, рефлексия относительно формы, смена функции и вообще сигналы эстетической условности могут восприниматься только тогда, когда в установке реципиента присутствует нечто, что может предполагаться в качестве материала или объекта, в качестве нормы или фона восприятия, необходимых для этих процессов остранения[667].

Утилитаризм производственного искусства и революционно-агитационного футуризма был для формалистов не действительной позицией, реально осуществляемым отождествлением социальной и эстетической деятельности, а опять-таки — в диахроническом контексте — реаранжировкой системы жанров вследствие введения новых, непривычных жанров и интенций с периферии «литературного быта» (в который входили также пропаганда, публицистика разного рода, риторика, агитация, репортаж, искусство плаката, журналистика и т. д.), как и вообще простого переворачивания мотиваций, которые с точки зрения Ф 1 понимались принципиально амбивалентно. В то время как в ориентированной на футуризм модели Ф 1 практическая коммуникация была (внехудожественным) фоном поэтичности цитировавших ее, деформировавших и остранявших художественных текстов, теперь именно эта поэтичность, канонизированная в определенной системе жанров, образовывала фон — а практическая коммуникация, утилитарные жанры повседневных, транзитивных средств коммуникации становились носителями выделяющихся на этом фоне качеств.

Однако в то время как представители ЛЕФа утверждали данную переоценку статически, неисторически (в силу своего утопизма), абсолютно, пытаясь понимать связанную с этим антиэстетическую тенденцию производственного *и агитационного искусства как реальный выход за пределы самого искусства, формалисты (прежде всего Шкловский)* расценивали сам этот антиэстетизм как эволюционно обусловленную эстетическую динамику, деканонизирующим, остраняющим образом направленную против защищаемой (в том числе с позиций литературной политики) противниками ЛЕФа закоснелой, исторически обусловленной, канонизированной системы жанров и коммуникативных средств «классической литературы».

Таким образом, за актом ремотивации приемов, изначально понимаемых футуризмом как имманентно-самоценных, как транзитивных актов демонстрации и агитации в «ком-футе» (подобной трансформации супрематизма и абстрактного искусства в социальный конструктивизм и практику дизайна), второй ступенью следовал акт демотивации и, тем самым, «реэстетизации», прежде всего под влиянием формализма и внутренней динамики эволюции жанров в 20-е гг., — правда, не без функционального и ценностного преобразования демотивированных сходным образом в условиях новой жанровой системы структур, заду-

---

[667] Сходную позицию Ф 1 занимал до того по отношению к неопримитивизму, который он также понимал как стилизацию, как условную эстетическую позицию, а не как реальную, прагматическую непосредственность.

манных в качестве транзитивных. В этом новом контексте «выходы» во внеэстетическую область «литературного быта», например в «литературе факта» или же в прикладном искусстве, дизайне, в агитационном искусстве, оказываются эстетическими фактами—так же как в дореволюционном футуризме выпадение действий участников художественных акций и хеппенингов за рамки привычной художественной коммуникации совсем не следует рассматривать как выход за пределы самого искусства, даже если публика и художники (в программных установках) расценивали эту ситуацию именно так[668].

Уже во втором номере журнала «Искусство коммуны» (1918) О. Брик предпринимает—очевидно не без влияния ОПОЯЗа, к которому он и сам принадлежал,—существенное «исправление» курса в отношении еще классических пролеткультовских тезисов Н. Пунина, преобразуя его представление, согласно которому пролетариат и в искусстве должен «начать все с начала, поставить все на голову», в тезис, позднее канонизированный в программе ЛЕФа, гласящий, что пролетарское искусство—это не «искусство для пролетариев» и не «искусство пролетариев», а искусство «художников-пролетариев» (Брик. Художник-пролетарий)[669].

Это знаменует имевший серьезные последствия отход тесно связанной с формализмом и дореволюционным авангардом группы раннего Пролеткульта и ком-фута от утопического представления «самоосвобождения» пролетариата—так же как и от санкционированного государством искусства для пролетариата, создаваемого с учетом принципов «понятности» и «общедоступности», то есть искусства, понимаемого исключительно педагогически-пропагандистски (Брик: «чем понятнее и доступнее искусство—тем оно скучнее»—там же). Группа ЛЕФ отвергала как попытки преодоления отсталости пролетариата с помощью традиционных, автоматизированных, «классических» произведений искусства, воспитания «вкуса» масс и приближения уровня нового класса к уровню буржуазии, так и антипрофессионализм раннего Пролеткульта.

Брик совершенно однозначно смещает центр тяжести на «творческий дар» пролетарского художника или художественно активного пролетария, которому для художественной деятельности недостаточно классового сознания, если при этом он продолжает оставаться на дилетантском уровне: «Искусство, как и всякое производство, не терпит любительства, об этом забыли “Пролеткульты”» (там же). Брик преобразует при этом тождество труда и творчества, вводя квалифицирующую категорию мастерства и используя аналогию между техническими и ремесленными навыками в процессе производственного труда и искушенностью в «ремесле» художника, в «технике писательского мастерства»

---

[668] По поводу дискуссии о том, следует ли сохранять или уничтожать старые памятники культуры, архивы и т. д., см. Пунин Н. Попытки реставрации. — Искусство коммуны. 1918, № 1.

[669] Типичной для консервативного Пролеткульта является антиавангардистская позиция «Кузницы» (Литературные манифесты, I, с. 149-), представители которой видели в искусстве лишь средство достижения определенной цели и резко отвергали любое проявление имманентного подхода. Третьяков в своей критике «Кузницы» (Искусники из Кузницы. — Леф, № 3, с. 144–147) указывает прежде всего на то, что эта группа продолжает придерживаться теории образа и примитивной теории отражения.

(как назвал Шкловский свое пособие для начинающих писателей)[670]. Однако тем самым не только сохранялась автономия художественной «профессии» во все же полифункциональном обществе разделения труда, но и притязание на рациональную, отрефлектированную, научно объективируемую интерпретацию искусства, теория которой (как считал Брик) была адекватно представлена формализмом[671]. Тем самым также гарантировалось, что пролетарский художник отдает свой «талант» коллективу, ставит его на службу «социальному заказу», но не определяется коллективом в законах своей творческой деятельности; художник как бы получает «профессиональный» заказ постоянно создавать новое и тем самым качественно и активно изменять коллектив, непрерывно «деавтоматизируя» и «деконвенционализируя» его: «мастерство» и «новаторство» представляются, с этой точки зрения, синонимами (совершенно в духе Ф 1). «О новом надо говорить новыми словами. Нужна новая форма искусства» (там же).

Именно на этот пункт указывает критика Шкловского, который категорически отвергает отождествление «социальной революции» и «революции в искусстве», стремление уподобить новый мир (общество) новому искусству, чтобы оградить автономию эстетического ряда от социальных изменений:

«Все авторы ... полагают, что новые формы быта создают новые формы искусства, т. е. они считают, что искусство есть одна из функций жизни. Но мы футуристы ведь вошли с новым знаменем "Новая форма рождает новое содержание"» (Шкловский. Об искусстве и революции. — Искусство коммуны, 1919, № 17).

Шкловский прямо упрекает Пролеткульт (с позиций Ф 1!) в предательстве эмансипации искусства от власти социальных, идеологических и политических заказов:

«Искусство всегда было вольно от жизни, и на цвете его никогда не отражался цвет флага над крепостью города».

Шкловский видит в «сдаче футуризма III Интернационалу» рецидив традиции Белинского — Венгерова (и «Истории русской интеллигенции»), с которой так усиленно боролся ОПОЯЗ[672].

---

670 Профессиональной автономии художника требует и декрет Д. Бурлюка, Каменского и Маяковского «О демократизации искусств» (Газета футуристов, № 1), который начинается с «отделения искусства от государства». Маяковский ставит на одну ступень «революцию духа» и футуристическую «революцию формы». См. также введение к первой «революционной хрестоматии футуристов»: Ржаное слово. Пг., 1918.

671 Маяковский противопоставлял «изобретателей» нового в искусстве (= футуристов) и «приобретателей» вымысла (буржуазное искусство). Маяковский. Искусство коммуны, № 4.

672 См. тот же аргумент у Шкловского в статье «Об искусстве и революции» в кн.: Ход коня, с. 36- и реакцию Пунина на Шкловского в «Искусстве коммуны», № 17: коммунистический и футуристический «метод» взаимодополняющи — в противовес постулату Шкловского об эстетической автономии. Интересно определение быта Пуниным как противоположности творчеству, как «мертвеца», который все отравляет «трупным ядом» (там же). Замечательный пример метафорической «политизации» футуристических тезисов: «Сюжеты бездомны, но разве и пролетариат не бездомен? Разве III Интернационал не та форма, которая еще создаст свое содержание?» — Подобный взгляд не мог не быть полностью чуждым официальным представителям Пролеткульта, как

Б. Производственное искусство и «прикладной» конструктивизм

Подобно тому как в дореволюционном футуристическом урбанизме городская среда, газета, индустрия и т. д. ремотивировались в качестве (тематического) предлога уже заданных и «самоценно» используемых и демотивированных в этом своем качестве приемов монтажа, так и революция и следующий за ней период строительства общества (индустриализация, коллективизация) могли быть предметом своего рода художественной «реализации» — как это было в первом подходе осуществлено Маяковским уже до 1917 года в антивоенной поэзии. Параллельно с этим шла реинтерпретация программы дореволюционного авангарда — прежде всего кубофутуризма, но также и абстрактного искусства, функциональной архитектуры и конструктивизма. Именно эта переоценка образовывала основной предмет первой программной статьи созданного в 1923 г. журнала «Леф», который мог опираться на левые тезисы групп, объединенных владивостокским журналом «Творчество» (Асеев, Третьяков и др.) и уже упомянутым петроградским журналом «Искусство коммуны»[673].

Здесь возникает принципиальный вопрос, следует ли рассматривать ЛЕФ — и в какой фазе его развития — как единую историческую группировку и целостную эстетическую программу (что часто происходит сегодня), или же это было лишь временное объединение совершенно разнородных течений (футуризм,

---

это и демонстрирует совершенно лишенная понимания критика Калининым тезисов Пунина (Пролетарская культура, 1919, № 7–8).

[673] В связи с теоретическими основаниями «прикладного конструктивизма» в его супрематистском варианте см. тезисы Малевича в витебском журнале Уновиса «Искусство» (март 1921, № 1) и их критику Пуниным в «Искусстве», № 2–3. Атака Малевича — как и атака лефовских футуристов — направлена против регрессивных, консервативных тенденций Пролеткульта и возникающего государственного искусства. Ср. об этом: Bliznakov M. The rationalist movement in Soviet architecture in the 1920's. — In: Russian Formalism, p. 147-. Сложные отношения футуристов ЛЕФа к группе литературных «конструктивистов» (А. Ган, Сельвинский, Зелинский и др.) наиболее ясно прослеживаются на требовании конструктивистов, согласно которому искусство всегда должно быть «мотивированным» (Декларация конструктивистов. — Леф, 1925, № 3, 142–143), что явно равнозначно отклонению формалистской «немотивированной демонстрации приема», принципа остранения. Ср. также акцентирование лексической семантики (в противовес крайней поэтики зауми) и «сюжетности», которые должны быть связаны с тематикой произведения: Зелинский К. Л. О конструктивизме. — Читатель и писатель, № 3. В противоположность литературному конструктивизму технически-индустриальный конструктивизм (в духе дизайнерской деятельности) был важной составной частью ЛЕФа и в значительной мере тождествен с программой «производственников». Понятие «техницизма» было бы, вероятно, более подходящим в данном случае, чем «конструктивизм», ср. в связи с этим Bowlt E. Russian formalism and the visual arts. — In: Russian Formalism, p. 131–144 (Боулт ошибочно считает, что между формализмом в изобразительном искусстве и литературным формализмом существовало противоречие); ср. также Hofmann W. Grundlagen der modernen Kunst, S. 364- (конструктивизм и революция).

Процесс реинтерпретации собственной эстетической позиции особенно хорошо прослеживается у Маяковского, ср. Маяковский. За что борется Леф? — Леф, 1923, № 1.

конструктивизм, ранний Пролеткульт, производственники, литература факта, ОПОЯЗ и др.).

В противоположность, например, синтетической концепции Чужака, который включает искусство, как неотделимый от жизни метод «жизнестроения», в «коммунистический монизм» (Под знаком жизнестроения, с. 12-) и в этой объединяющей перспективе причисляет и формализм, наряду с футуризмом, конструктивизмом и производственным искусством, в качестве четвертой составляющей к «левому фронту» (с. 11), фактическая функция формалистов (более конкретно: Шкловского, отчасти Винокура, Брика и др.) в рамках ЛЕФа была скорее своего рода катализатором, методологическим эталоном, который играл весьма двойственную роль как в отношении теоретической позиции самого формализма (в первую очередь Ф 1), так и в отношении различных программ «утилитаристов»: в отношении формалистов — потому, что близкие ЛЕФу теоретики, прежде всего Шкловский и особенно Брик, в значительной степени представляли редукционистскую модель Ф 1, в том числе и тогда, когда были разработаны гораздо более сложные и дифференцированные позиции Ф 2 и Ф 3; в отношении «производственников» — потому, что «эстетизация» их положений ОПОЯЗом отнюдь не соответствовала, с их собственной точки зрения, их прагматически ориентированной программе.

Таким образом, наиболее общим знаменателем для ЛЕФа и ОПОЯЗа была защищаемая обоими профессионализация (против «любительства» Пролеткульта) и технизация художественного производства (против возврата к конгломерату аффирмативной «псевдоклассики» или «реализма», толкуемого исключительно идеологически). Правда, тем самым роль формализма в ЛЕФе ограничивалась технологической рефлексией и ремесленным обучением в «лаборатории писателя» и в результате соответствовала той функции, которую признавали в ЛЕФе за кубофутуристическими «заумниками» и которая носила чрезвычайно суженный экспериментально-подготовительный характер. Таким образом формальный анализ считался «ключом» к анализу искусства только тогда, когда он осуществлялся совместно с социологической и идеологической интерпретацией (Леф, № 1, с. 11).

На первый взгляд, и симбиоз производственного искусства и ОПОЯЗа в ЛЕФе — если отвлечься от тесных личных контактов их представителей — кажется более чем случайным. Тем не менее первые представители «производственничества» и прикладного кубофутуризма или конструктивизма делали наметки и «прикладного формализма» (Ф 1); Чужак (Под знаком жизнестроения, с. 25) говорит о «прикладническом характере искусства»: это касается как области практической реализации метода, так и области опредмечивания структуры в артефакте, порожденном не интуицией, а научно-технологическим планированием[674].

[674] Особенно интересным примером процесса ремотивации одного из футуристически-формалистских понятий является новое понимание «вещизма» в лефовском футуризме: «вещизм» производственного искусства, технического дизайна «всерьез» толкуется как «прямое материальное производство вещей» (Брик, Искусство коммуны, 1918), отличающееся от иных видов производства только своим новаторством, т. е. своим уто-

Тезис Шкловского «искусство не тень от дела — а само дело-вещь» (Пять человек знакомых, с. 7) следует понимать как ответ на высказывание Троцкого, согласно которому формалисты являются «иоаннитами», потому что для них сначала существует слово и только потом — дело (Троцкий. Литература и революция, с. 55-). «Дело-вешь» Шкловского редуцирует артефакт, сводя к структуре его материального субстрата, представляющего собой в своей вещественности (как фонетический феномен и т. д.) реальный, физический объект чувств, и не желает быть просто заместителем (репрезентантом, «тенью») иного, мысленного, воображаемого предмета.

Решающее различие между формалистской концепцией вещизма и ее вариантом у конструктивистов и «производственников» заключается, однако, в гетерогенном качестве средств самой художественной формы, чей материальный субстрат изначально обусловлен иной коммуникативной и социальной функциональной характеристикой: дело в том, что овеществление получает во временных искусствах (и, следовательно, в поэзии в том числе) иные средства, чем в пространственных искусствах (живописи, скульптуре, архитектуре, дизайне и т. д.). Таким образом, «производственники» просто повторяли методологический перенос категорий пространственного искусства на искусство временное — как это уже сделали теоретики формализма и кубофутуризма 10-х гг., расширив его, впрочем, за счет включения социальной функциональности: однако именно в этом расширении, которое было осуществлено в значительной мере без учета объективных различий субстрата и знаковых функций пространственных и временных искусств, заключается источник многих недоразумений[675].

Итак, общность заключается в понимании производства как поддающегося объективации использования технических приемов, эффект которых отождествлялся с их имманентной (конструктивной) функциональностью (Ф 1), и в совместном отвержении интеллектуальной познавательной функции искусства

тическим аспектом. «Вещизм» кубофутуризма и Ф 1 предполагает, напротив, остранение установки, т. е. направление внимания на материальный субстрат средства выражения и сообщения и на конструктивные приемы произведения искусства, которые поднимаются до уровня «предмета» восприятия, вступая в оппозицию воображаемой «теме» сообщения. О взгляде производственной эстетики на «вещность» ср. Чужак. Под знаком жизнестроения (устанавливает связь между материальным производством вещей и искусством объекта дореволюционного авангарда и гротескным овеществлением людей). О критике понятия вещи см. Гроссман-Рощин. Социальный замысел футуризма. Недолго просуществовавший берлинский журнал И. Эренбурга «Вещь» (1922) полностью строился на понятии вещи производственной эстетики, однако в то же время играл в программе также и с футуристическим и конструктивистским принципом вещи.

[675] О позиции формализма в программе ЛЕФа ср. Брик. Так называемый формальный подход (методологическое соответствие между производственным искусством как «ремеслом» и формализмом как «технологией» этого ремесла, как основой «экспериментального планирования» художественных задач в борьбе против «интуитивистского мистицизма» «буржуазной» интерпретации искусства). Об интерпретации ОПОЯЗа как «левой силы» ср. также: За что борется Леф? — Литературные манифесты, I, с. 232- и Цейтлин. Марксисты и «формальный метод». Ответом на критику Цейтлиным вульгарно-марксистской теории литературы и его защиту формализма была статья У. Фохта: Формально-социологическое направление, а также Г. Лелевича: Между формализмом и социологизмом (критика Арватова).

(Чужак. Под знаком жизнестроения, с. 34–35): в представлении ЛЕФа познавательная функция искусства является наследием «буржуазной эстетики» (с. 35), обрекающей реципиента на пассивность, на теоретическую «созерцательность», исключая его из общего коллективного процесса творчества. Для преодоления этой созерцательности служат первично-обнажающие приемы остранения, которые, однако, ведут теперь уже не просто к имманентной рефлексии формы (Ф 1) (в приемах разрушения иллюзии), а к обнажению тех функций, которые включают произведение в социальный и экономический процесс производства и соответствующим образом оправдывают его.

Эта борьба против «воспринимательской пассивности» (Чужак, с. 36) как в производственном, так и в агитационном искусстве ЛЕФа представляет собой практическое продолжение ранней формалистской теории остранения с новыми целями, которое, однако, очень существенно функционально преобразует не первичные, а вторичные приемы и эффекты. Идентичность первичных эффектов дореволюционного, кубофутуристически-конструктивистского авангарда и революционного, идеологически реформированного авангарда «левого искусства» была именно той основой, на которой «производственники, ком-фут, конструктивисты, супрематисты и формалисты могли выработать общий более или менее однородный «метод»: ведь на этом первичном уровне — как уже было показано при рассмотрении Ф 1 — чисто эстетические эффекты и функции взаимозаменимы как с гротексно-коническими, так и с утилитарно-утопическими! По той же причине «реэстетизация» утилитаризма и антиэстетизм ЛЕФа и конструктивизма на этом уровне первичных приемов являются исключительно делом интерпретации и установки — а не жестко определенной детерминации, которая с необходимостью могла бы быть перенесена со структуры артефакта на структуру эстетического объекта и его коммуникативную и социальную функцию[676].

С точки зрения формализма (прежде всего Шкловского) утилитаризация искусства в программе ЛЕФа представляется первичным остраняющим актом деканонизации действующих эстетических норм и форм коммуникации, работой над «новым мироощущением» (Третьяков. Откуда и куда, с. 194) путем деконтекстуализации (в данном случае — изъятия из «чисто эстетического» и миметически-иллюзионного контекста) и деиерархизации системы жанров в ходе всеобъемлющей «культурной революции», вырывающей человека из его привычных представлений о мире и сводящего его до одного уровня сознания, на котором привычные культурные отношения и их функции представляются чуждыми, неожиданными и к тому же — в своей непосредственно-практической роли[677].

[676] Формалисты могли последовательно воспринимать антиэстетические тенденции ЛЕФа лишь как позицию в художественной эволюции, которая сама опять-таки становится эстетической манерой, поскольку с точки зрения формализма возможен выход за пределы школ, направлений и мотиваций в искусстве — но не выход за пределы самого художественного процесса.

[677] Подхватывая деятельность дореволюционного неопримитивизма, ЛЕФ и формализм требовали от искусства нового «мироощущения» — а не нового (интеллектуально-идеологического) «миропонимания», ср. Третьяков. Откуда и куда. — Леф, 1923, № 1, с. 194–195.

Для формалистов отождествление утилитарности и эстетичности должно было представляться в диахронической перспективе вполне последовательным уже исходя из эстетической функции остраняемого предмета в великой реалистике (например, у Дюшана или Ларионова); для ортодоксальных «производственников», прежде всего Третьякова, Арватова, отчасти Брика и Чужака, эта относительность «выхода за пределы искусства», трансгрессия эстетического в ее эволюционном значении никогда не была достаточно ясной, особенно если они идеологически или полемически участвовали в литературной или культурной политике.

Сведение задачи художника к «мастерскому производству полезной, нужной вещи» (Третьяков. Откуда и куда, с. 197–198) обретает свой эстетический смысл лишь в рамках (уже реализованной) коммуны, в которой объединены все творческие способности человека и потому все целесообразное одновременно предполагает красоту и свободу. В переходной же стадии устремленности к такому райскому состоянию социальные функции, с одной стороны, творческие и духовные функции — с другой, все-таки продолжают оставаться разделенными, т. е. они повинуются автономным законам и не могут заменить друг друга. Третьяков деформирует эту устремленность, ограничивая ее технически-рациональным совершенством в ходе односторонней «реорганизации» человеческой психики (с. 198), так что она как раз и попадает в состояние крайней отчужденности из-за сужения сознания[678].

Отрицание познавательной функции искусства теоретиками ЛЕФа основано на представлении (разделяемом также Ф 1), согласно которому искусство не отражает «жизнь», «быт» и его социально-экономическое устройство, а неизбежно деформирует и остраняет их, когда стремится к подобному отражению. В негативной и позитивной интерпретации этой деформации и этого искажения опять-таки разделяются подходы теоретиков ЛЕФа и формалистов. Если Ф 1 расценивает искажение как общее следствие первичных актов остранения и тем самым как эстетически конструктивное и первоначально ценностно-нейтральное свойство, то с точки зрения теоретиков ЛЕФа искажение представляется принципиальным недостатком, характерным для иллюзионно-миметического понимания искусства; этот недостаток должен быть преодолен как производством социально-объективного искусства, так и новой организацией коммуникативных отношений между художником и обществом. Таким образом, для теоретиков ЛЕФа искажение является прежде всего морально-идеологической категорией, определяемой изменением коммуникативной и социальной позиции автора в отношении своего заказчика, олицетворяющего общество и его объективные потребности.

Согласно Арватову, искусство получает заказ непосредственно от потребностей технико-экономического базиса, не испытывая влияния или трансформаций со стороны других областей надстройки (философии, права, социальной психологии в духе Плеханова и т. д.): в противоположность обрисованной выше теории литературы марксистско-

---

[678] О позитивной оценке утопизма см. Арватов. Утопия или наука. — Леф, № 4, с. 16- (в противовес прагматизму Троцкого, Луначарского и др.). Ср. также Кушнер. Организаторы производства. — Леф, № 3, с. 97–98.

социологической школы, детерминация искусства заключается для «производственников» в прямой зависимости от технико-экономических условий и форм производства, которые помещаются Арватовым на одну методологическую и конструктивную плоскость с условиями и формами художественного производства. Следует учитывать, что в этой крайне редуцированной концепции художник как носитель мастерства, как (технический) специалист в ограниченной специальной области (художественное производство) и тем самым как представитель специальной группы, находящийся на одном уровне с представителями других профессий, противопоставлен заказчику, для которого коллективные потребности совпадают с потребностями экономического базиса; эта социальная модель, жестко ориентированная на разделение труда, профессионализм и профессиональную дифференциацию (не вертикальную, а горизонтальную!), в которой разделение на «отправителя» и «получателя» сообщения дополнительно социально цементируется еще и отождествлением художника с инженером или техником, совершенно отчетливо противоречит представлению раннего левого Пролеткульта об «элементарной креативности» всех членов коммуны — опирающегося на качественное равенство всех производственных процессов в обществе реализованного коммунизма[679].

Арватов в своей «Социологической поэтике» пытается дополнить редукционизм, который он обнаруживает в Ф 1, крайним социологическим редукционизмом, разрабатывая тем самым «формально-социологическую теорию». С методологической точки зрения — как марксистской, так и формалистской (прежде всего Ф 2/3), этот синтез по причине своего примитивно-механистического характера является совершенно непродуктивым, поскольку Арватов — вопреки предупреждениям Шкловского — постоянно конструирует во все исторические периоды прямую, детерминирующую связь между социальным и художественным авангардом, новым «содержанием» и новыми «приемами», социальным заказом и структурой произведения[680].

В статье «*О формально-социологическом методе*» (в кн.: *Социологическая* поэтика, с. 29–49) Арватов пытается объединить *производственно-эстетический имманентизм Ф 1* с «производственно-экономическим имманентизмом» на основе принципа производства, относящегося к более высокому порядку, следуя общему положению: «Материал и структура литературного продукта определяются общественными способами его производства и общественными способами его *потребления*» (с. *31*).

---

679 О дискуссии, посвященной теории социального заказа, см. Печать и революция, 1927, № 1, где О. Брик защищает принцип заказа в полемике с В. Полонским (Полонский. Художник и классы. — Печать и революция, 1927, № 9). Маяковский пытался соединить эгоцентрическую, ориентированную на Я, лирику дореволюционного времени с новым «социальным заказом», стилизируя себя под «ремесленника», чье «призвание» в романтически-идеалистическом смысле секуляризуется и превращается в профессию, в «занятие»!

680 В книге «Искусство и производство» (1926) Арватов еще яснее, чем в статьях, опубликованных в «Социологической поэтике», устанавливает непосредственный контакт между экономическим и художественным «производством», осуществляя полное обращение базиса в надстройку. Арватов, в сущности, фиксирует отношения лишь на парадигматическом уровне, каузально-детерминистски соединяя некоторый прием социально-экономической «механики» с приемом художественным.

В противоположность «содержательному анализу» представителей «общественной психологии», Арватов оперирует понятийной парой «прием/материал», при этом «прием», взятый в техническом смысле, как «обработка» материала (в смысле Материал 1, т. е. «вещество», «материя» в их физическом качестве), представляет собой материалистическую популяризацию формалистского понятия «прием», которое предполагает «обработку» как семантическую трансформацию, т. е. как то самое «искажение» прагматического контекста, которое осуждалось теоретиками ЛЕФа в качестве основного недостатка «буржуазной эстетики».

Тем не менее указание Арватова на значение литературного рынка, социологию читателя и социальные условия производства и потребления не следует недооценивать в качестве позитивного импульса к развитию формалистской теории «литературного быта». Совершенно в духе Ф 1 выдержан и тезис Арватова, согласно которому внехудожественные факты надстройки («бытовая идея», с. 42) реализуются в рамках художественной структруры произведения как прием, т. е. что «идеи» функционируют не как пассивный материал («содержание»), а как имманентно действующие факторы («система приемов»)[681].

Таким образом, согласно Арватову прием представляет собой парадигматический элемент в духе Ф 1, а не имманентно действующий «конструктивный фактор», функцию, как в Ф 2:

«Искусство есть система приемов ... но вопреки формальной школе — система, целиком детерминированная общественной практикой» (Социологическая поэтика, с. 49).

Несмотря на это принципиальное положение, Арватов и другие теоретики Лефа объединяют отрицательное отношение к «социологически-марксистской школе» с формализмом. Арватов при этом заходит даже так далеко, что упрекает марксистскую теорию искусства в тех самых буржуазных, догматических и неокантианских моментах, в которых обвиняли формалистов представители этой теории (Арватов. Язык поэтический и язык практический, с. 51-)[682].

«Поскольку жизнь не организована, поскольку быт окаменевает в шаблонном костяке непереживаемых привычек ... постольку искусство вынуждено впечатлять вне этого шаблона, так как искусство — нарушение шаблона. Но в той мере, в какой практическая действительность становится социально-организованной и вместе с тем вечно-текучей, изменяющейся, т. е. нарушающей утилитарные шаблоны самой себя, — в этой мере искусство получает доступ в практическую жизнь. Творить художественно — значит сознательно изменять; сознательное изменение обществом собственного бытия становится поэтому базисом для производственного, т. е. утилитарного искуства» (с. 63–64).

Нельзя не заметить, что Арватов действительно делает выводы из мировоззренческих и касающихся эстетики восприятия импликаций Ф 1, в которых деавтоматизация восприятия (через сенсибилизацию и первичные эффек-

---

[681] Во всяком случае формалистично представление Арватова, согласно которому идеи эпохи («бытовая идея») представлены в произведении поэта не прямо, а через посредство «установки на прием, на структурность» (Арватов. Социологическая поэтика, с. 42, 46–47): «идея стала сюжетным приемом» (с. 44), в рамках сюжета идея оказывается «условной», оказывается стилевым приемом.

[682] Согласно Арватову, теоретики производственного искусства образуют «левое крыло» формализма, Эйхенбаум, Жирмунский и др. — «правое», а Шкловский и Якобсон — «центр» (Арватов. Социологическая поэтика, с. 52).

ты) также связана причинной связью с преодолением отчуждения в «окаменевшей», конвенционализированной, отмирающей социальной структуре — только Арватов выводит из «сознательного изменения» непосредственное вторжение во внехудожественную производственную деятельность и жизнь («жизнестроение»)[683]. Тем самым разработанная в 10-е годы эстетика остранения получает как идеологическое обоснование, которое действительно может быть увязано с высказываниями Маркса по теории искусства (Арватов. Маркс о художественной реставрации, с. 144–145), так и литературно-политическую дефиницию своей оппозиции нормативным, реставрационным, пассеистическим тенденциям аффирмативной эстетики, восходящей к положению официальной идеологии искусства (с. 150–151)[684].

B. Концепция агитационного искусства

Перенос принципов производственного искусства на те формы искусства, материал которых — в отличие от «пространственных искусств» (прежде всего архитектуры) — не является пассивным, данным в готовом виде (строительным) материалом, а сам функционирует в качестве средства во внехудожественном коммуникативном процессе, породил две литературные концепции, образующие многомерную оппозицию:

1. Концепция агитационного искусства и оформление его в самостоятельный жанр. Конструктивный принцип этого жанра полностью определяется коммуникативной ситуацией, т. е. «апеллятивными» интенциями автора и сознательно редуцированной перспективой специфического реципиента; необходимость изменения позиции реципиента и является при этом одним из факторов, задающих структуру артефакта агитационного искусства и его реализации в коммуникативном процессе (ораторское исполнение, массовый митинг, пропагандистская публицистика, плакатные лозунги и т. д.) в соответствии с заданной идеологической программой — или, пользуясь терминологией агиттеоретиков ЛЕФа, можно сказать: реципиент дает определенный социальный заказ, который входит как в структуру артефакта, так и в структуру эстетического объекта.

Уже ранний Пролеткульт опирался в своей утилитаристской дефиниции художественного языка на механистическую рефлексологию, которая определяет значимость или функцию приемов эмоционально-организующей эффективностью, т. е. активной реакцией реципиента, переходящей в непосредственное действие. Восприятие и его целенаправленное преобразование представляет собой подлинный объект художествен-

---

683 Ср. критику Арватовым Шкловского за элиминацию «социальной природы формы» (Арватов. Социологическая поэтика, с. 64).

684 Арватов использует марксистские аргументы и выступая против требования официальной культурной политики «вернуться к классикам», к «искусству иллюзии», которое, в сущности, всегда всплывает в тех случаях, когда «общество не является сознательным хозяином своей судьбы» (Арватов. Социологическая поэтика, с. 160). Во введении к «Социологической поэтике» Арватова (с. 7–12) О. Брик рассматривает его поэтику в силовом поле противостояния «партии реакционеров» и «партии разрушителей» (= ЛЕФ). Подобно Арватову, Брик также выступает за «планомерное социальное строительство» при решающем участии искусства.

ной, а тем самым и агитационной порождающей деятельности; агитационный эффект не привязан к материально фиксированному и потому сохраняемому, повторяемому артефакту, а соотносится с конкретной (ре)акцией специфической синхронной речевой ситуации в рамках действующего коммуникативного контекста. Лозунг «Искусства коммуны» (№ 1, Брик. Дренаж искусству), согласно которому искусство должно производить «реальность», а не «призраков», получает в агитационном искусстве интерпретацию, ориентированную исключительно на эстетику восприятия, так что именно эта «реальность» становится в реакции «делом», т. е. «эстетический объект» оказывается не просто объектом пассивного восприятия, а целенаправленной ориентацией восприятия, специфическим стимулированием воли и эмоций, тем самым обретая полноту лишь через вызываемое действие.

2. Напротив, вторая концепция, концепция «литературы факта», в которой эстетический объект прямо завязан на артефакт, материальная фиксация которого (в тексте) играет не только конституирующую, но и конструктивную роль, поскольку он существует в своей наиболее чистой форме как обнаженная демонстрация внелитературных фактов, представление, достигающее агитационного эффекта лишь через рефлексию отбора и расположения (т. е. монтаж) этих фактов на определенном «апперцепционном фоне» (историческая, социально-экономическая, экзистенциальная ситуация).

Объединение обеих концепций, продемонстрированное, например, Маяковским в статье «Как делать стихи?», предполагает методологическую эволюцию от чисто контрастного монтажа (М 1) к семантическому монтажу (М 2), которая была пройдена формализмом — аналогично эволюции эстетической системы 10–20-х гг.

Так первично-остраняющий монтаж фактов развивается под организующим воздействием агитационной направленности[685] на специфического реципиента («монтаж аттракционов» Эйзенштейна) в направлении дифференцированной концепции более поздней «литературы факта», в которой эстетически-интранзитивные и агитационно-транзитивные толкования и функции текста оказываются взаимно-обусловленными[686]. Эта ремотивация и утилитаризация[687] ку-

---

[685] Пунин Н. К итогам Октябрьских торжеств (искусство как «разрушение буржуазии», как скандальная остраняющая акция в духе раннего футуризма).

[686] Маяковский («Искусство коммуны», № 3) лирически реализует позицию «речетворца» в духе агитационного искусства:

...Я тоже фабрика
... кто выше — поэт
или техник,
который
ведет людей к вещественной выгоде?
Оба.
Сердца — такие ж моторы,
душа такой же хитрый двигатель.
Мы равные ...
...Пролетарии тела и духа. (Маяковский, 2, с. 18–19)

[687] В «Письме о футуризме» (Москва, 1 сент. 1922) Маяковский ясно постулирует «утилитаризацию» дореволюционного футуризма, включая и заумь как «удовлетворение

бофутуристического «речетворчества» заумного языка проходила параллельно реинтерпретации понятия творчества как прагматического, социального акта — однако не в области «материальной культуры», как в производственном искусстве, а в области «психической организации», которая рассматривалась — поначалу совершенно в духе раннего Пролеткульта — независимо от других систем надстройки и в изоляции от сознания в целом.

Подобно тому как в чистом производственном искусстве совпадают художественная и практическая технологии, так и в агитационном искусстве художественная и практическая техника речи оказываются едиными на уровне общей «психотехники». Теория этой техники речи, которая состоит, с одной стороны, из поэтологических программ кубофутуристов и конструктивистов, а с другой стороны — из литературоведческих и лингвистических методов ОПОЯЗа и Московского лингвистического кружка, не может не вести, как прикладная наука, за пределы чисто дескриптивно-аналитической компетенции от метода к методике, от исследования к преподаванию, от постулата к практике.

Для футуристов это означало трансформацию их «языковой революции» в «язык революции», что делало необходимым изменение первоначальной оппозиции «практический — поэтический язык (речь)»: новая речь художника-агитатора («речетворчество») производит, согласно принципам заумных неологизмов и вообще кубофутуристического языкового творчества, слова, термины и фразы для повседневного употребления, т. е. поэтический язык превращается в лабораторию новой практической речи, чей эстетический и утилитарный эффекты становятся идентичными (с утопических позиций).

Теоретики ЛЕФа оправдывали неутилитарное искусство буржуазного общества, ссылаясь на «историческую необходимость», и в то же время указывали на социальную *значимость «формальной лаборатории», которая, правда, зависит от того, насколько ее результат может стать «достоянием практической деятельности» (Брик. Введение к кн.: Арватов. Социологическая поэтика, с. 10)*: чисто экспериментальная, лабораторная функция современного искусства буржуазного общества становится в коммуне «лабораторией реальной жизни»[688].

Наиболее последователен Арватов в своей реинтерпретации заумной поэтики в качестве агитационной техники «речетворчества», при этом он объявил

языковой потребности самых различных областей». В статье «Как делать стихи?» Маяковский подробно анализирует процесс сочинения агитационной поэзии, трансформации (тематического) заказа (например, критика самоубийства Есенина) в лирический сюжет. Маяковский/Брик. Наша словесная работа, с. 40–41: «Мы не хотим знать различия между поэзией, прозой и практическим языком. Мы знаем единый матерьял слова и пускаем его в сегодняшнюю обработку ... Вся эта работа для нас — не эстетическая самоцель, а лаборатория для наилучшего выраженья фактов современности». Поэт — это, как любил говорить Маяковский, «психо-инженер», «психо-конструктор», нарушающий «реакционную косность быта» и вызывающий новое мироощущение, «революцию духа» (Третьяков. Откуда и куда, с. 194, 197).

[688] Арватов (Язык поэтический и язык практический. — Социологическая поэтика, с. 50-) постулирует прямую утилитаризацию заумного словоторчества в условиях новой социальной ситуации коммуны. Заумные неологизмы должны, по его мнению, служить обозначением новых вещей, новых ситуаций (с. 65-).

процесс «поэтической обработки» функцией реального преобразования поэтического языка в «лаборатории живого языка» (Арватов, с. 24-).

Существенна прежде всего критическая языковая функция, которую получает общий принцип остранения в рамках «словотворчества» (лефовских футуристов и формалистов): критика конвенциальной речевой практики неизбежно включает и критику господствующего положения и его причин или инициаторов; связанные с этим тенденции к институционализации, бюрократизации, формализации, шаблонизации, механизации, автоматизации и т. д. оказываются «обнаженными» с помощью языковых средств, разоблаченными и тем самым становятся осознанными. Революционное преобразование практического обыденного и профессионального языка с помощью прикладной, опирающейся на научные разработки (языкознания и формализма) зауми превращает композиционное «речетворчество» дореволюционного, «буржуазного футуризма» (и его формалистскую интерпретацию) в «коммуникативное речетворчество» революционного футуризма (Арватов, с. 127-). Заумники превращают изначально «бессознательное речетворчество» времен революции и НЭПа в рациональное языковое планирование, которое получило полную реализацию прежде всего в области именования, в обозначении новых учреждений и явлений, главным образом с помощью фонетически «интересных» сокращений (с. 141).

Винокур в своей работе «О революционной фразеологии» определил — параллельно лефовской программе производственного искусства — социальную функцию лингвистической стилистики (Московского лингвистического кружка) как нормативную теорию и, более того, как социально активную технологию этого самого «речетворчества»[689].

Уже в своем первом «лингвополитическом манифесте» «Футуристы — строители языка» Винокур указал на задачу футуристов быть творцами современной «языковой культуры», которая должна технически соответствовать общей «речевой ситуации». Неоднократно трансформировавшаяся теория «языковой культуры» Винокура — в последнем варианте изложенная в книге «Культура языка» — основана не на дескриптивном определении расширенной области социостилистики, а скорее на переносе позиции производственного искусства на лингвистическую стилистику, которая, будучи «прикладным языкознанием», выступает с претензией на нормативное вмешательство в сам коммуникативный процесс. Эта лингвистика языкового употребления выходит за рамки простой фиксации канонизированной языковой нормы и анализирует футуристические эксперименты по созданию нового языка для «улицы» (Винокур. Футуристы — строители языка, с. 206). Согласно Винокуру, языкознание до сих пор изучало лишь достигнутое состояние языка, теперь же речь идет о сознательном воздействии на язык со стороны речевого коллектива (с. 207), о «языковой поли-

[689] Гроссман-Рощин. О природе действенного слова, с. 89–100 (критикует несоединимость самоценности и социальной функции заумной поэтики; заумничество как чистая «языковая лаборатория», с. 97).

тике» на основе научно разработанной речевой технологии[690]. «Грамматическое творчество» лабораторной зауми технически не отличается от самоценной зауми кубофутуристов, главное отличие заключается в новом функциональном назначении «словоторчества» (с. 209–210), новое «предметное бытие» которого (с. 211) сменяет беспредметность кубофутуристической заумной поэтики.

Предложенная Винокуром концепция «практической стилистики» как «науки о технике языка» (Культура языка, с. 41-) усматривает — исходя из нарастающей автоматизации, шаблонизации «революционной фразеологии», особенно в языке периода НЭПа, — воспитательную функцию языковой политики прежде всего в критике языка, основанной на критике идеологии[691].

Г. Критика языка как критика идеологии (формалистский анализ полемически-агитационной речи)

Параллельно идеологической интерпретации повествовательной точки зрения и сказовой перспективы в теории прозы Ф 2 в связи с утилитаризацией заумной поэтики первоначальное наивное отношение к идеологической эффективности агитационной техники быстро сменилось вполне критической проверкой приемов этой техники, причем в ходе проверки теория остранения Ф 1/2 могла выступать в качестве идеологически оценивающей теории риторически-агитационной деятельности. Предварительным условием этого дальнейшего развития теории остранения был анализ автоматизации, шаблонизации и окаменения средств речевой техники в качестве симптома столь же автоматизированной, догматической, аффирмативной позиции ее реальных носителей и их демагогических намерений. Борьба ЛЕФа против «возрождения старого быта», *против нарастающей автоматизации новообретенного «революционного мироощущения», с чем связывалась и опасность централизации, институционализации и огосударствления сферы «элементарной креативности»*, которая может

[690] Винокур (Культура языка, с. 208–209) говорит о «лингвистической инженерии», которая должна заняться заполнением языковых и терминологических «лакун». Ср. также: Винокур. Маяковский — новатор языка, с. 12–13. Винокур стремился в рамках ЛЕФа к «социологизации» лингвистической стилистики и критиковал выдвинутый Эйхенбаумом постулат дисциплинарной автономии поэтики относительно лингвистики, ср. Винокур. Новая литература по поэтике, с. 239-.

[691] Крученых как «главный теоретик» МАФ (Московской ассоциации футуристов) также пытался в многочисленных послереволюционных публикациях функционально преобразовать заумную поэтику в технологию революционного языка, не меняя ни в малейшей мере ее структуру. Ср., в частности, Крученых. Фонетика театра. М., 1923 (1925), где социальная революция языка, как и языкознания, представляется следствием «революционной фразеологии» (с. 3). Заумный язык — в первую очередь язык общественной активности и агитации. «Языку революции» планировал посвятить отдельный сборник «Революция и язык» Московский лингвистический кружок, однако этот замысел не был реализован. Ср. в связи с этим: Jakobson. Vliv revoluce na ruský jazyk. — Nové ateneum. Praha, 1921; Карцевский С. И. Язык, война и революция. Берлин, 1923; Mazon A. Lexique de la guerre et de la révolution en Russie. Paris, 1920 (ср. Винокур. Культура языка, с. 115-).

достичь раскрепощения только в утопической коммуне, полностью совпадает с формалистской концепцией «революции восприятия»[692]:

«Существует всем нам известный элементарный психо-физиологический закон: если повторять ... одну и ту же фразу, то она теряет для вас свое содержание, обесценивается, перестает восприниматься вашим сознанием ... Засилие трафарета в нашей литературе можно оправдать недостатком времени, революционной спешкой, но забронировать трафарет, как нечто священное и неприкосновенное, превратить его в коммунистическую икону — до этого можно додуматься только доехав до конца, от коммунизма к обывательщине в искусстве. Дальше ехать некуда» (Горлов Н. Леф преодолевающий слово и слова преодолевающие Леф, с. 21).

«Революционная фразеология» также перестает восприниматься и теряет тем самым агитационную действенность[693], более того, превращается в конце концов в свою противоположность, если не борется постоянно против «естественного закона» автоматизации, вызываемого ею семантического «опустошения» и идеологического обесценивания: в этом пункте взгляды Винокура полностью совпадают со взглядами формалистов:

«Смысл слова может быть понятен лишь до тех пор, пока жива, действенна его форма. Когда форма перестает ощущаться как таковая, не бьет по восприятию ...» (Винокур. Культура языка, с. 151).

Для Винокура, как и для Шкловского (и Ф 1), за каждым проявлением «автоматизированной», обесцененной речи кроется серьезнейшая «социальная опасность» «мышления шаблонами» (Культура языка, с. 158), которое не останавливается даже (и именно) перед агитацией, превращая ее в аффирмативную пропаганду, и извращает, начиная со средств, цели агитации. В то время как в (позитивно оцениваемой) агитационной речи остраняющий принцип постоянного обновления и обнажения приемов обеспечивает осознаваемость содержания речи (Винокур: «ощутить каждое слово заново ... словно в первый раз его слышишь» — с. 182), «пропагандист» использует эф-

---

692 О культурно-политических дискуссиях, связанных с понятностью искусства массам и проблемой необразованности публики и отсутствия у нее необходимых фундаментальных представлений об искусстве см.: Горлов. Леф преодолевающий слово и слова преодолевающие Леф, с. 19–20; Перцов. Идеология и техника в искусстве (против идеологической «тезисной литературы», остающейся в пределах старых сюжетов и жанров).

693 Ср. также: Шкловский. Ход коня, с. 45 (против автоматизации агитации, в результате которой возникает иммунитет у публики). Винокур (Культура языка, с. 147) требует проведения «языковой политики», направленной против обесценивания «революционной фразеологии». Ср. также: Крученых. Язык Ленина. Одиннадцать приемов ленинской речи (анализирует речевые приемы Ленина как составную часть революционного языка; лишенная какой-либо методологической строгости категоризация приемов). См. кроме того: Дмитриев С. Обзор работ о языке Ленина. — Родной язык в школе. 1926, № 9, с. 52–58; Гофман В. Слово оратора. Л., 1932; о «культуре языка» ср. ответы на анкету «Культура языка», данные, среди других, Щербой, Якубинским, Бернштейном, Ушаковым (обзор в журнале «Журналист», 1925, № 2, с. 5–10); Селищев А. Язык революционной эпохи: Из наблюдений над русским языком последних лет (1917–1926) (рецензия Винокура: Печать и революция, 1928, № 2, с. 181–183). Существенным для социостилистической постановки вопроса является также исследование Виноградова: Язык Зощенко: Заметки о лексике, с. 53- (Виноградов требует исследования взаимодействия «социологии художественной речи» и «бытового языка»).

фект влияния на подсознательном уровне с помощью постоянного (механизирующего) повторения формул, косвенно манипулирующих реципиентом.

На фоне этой проблематики следует рассматривать и статьи формалистов, посвященные Ленину как оратору и опубликованные в первом номере «Лефа» за 1924 г. Общая тенденция формалистских публикаций заключается в оценке Ленина как «деканонизатора» революционной фразеологии (ср. Винокур, с. 157), как мастера «остранения» скрытых идеологических установок противника, который «уличается» в определенных технических ухищрениях.

Шкловский сравнивает в своей статье «Ленин, как деканонизатор» эту технику с продемонстрированными на примерах из Толстого приемами остраняющего иносказания, т. е. замены автоматизированных обозначений непривычными синонимами из неадекватного, не ожидаемого стилевого уровня (по большей части — «низкого» бытового языка), однако не для того, чтобы стать более понятным для «низших» слоев читателей, напротив: чтобы обнажить слишком привычные наименования, формулы, термины, рубрики и неизбежно связанное с ними (сознательное) неадекватное понимание. При этом «смысловой ореол» (с. 54) замещенного слова мыслится вместе с новым обозначением, которое, в противоположность фразе, каждый раз устанавливает новое отношение между словом и предметом (с. 56). Эйхенбаум уточняет это положение Шкловского, не выходящего за пределы общих идеологических импликаций Ф 1, стилистически интерпретируя именно этот «эффект контраста», отклонение от нормы интеллектуального «литературного языка» (Эйхенбаум. Основные стилистические тенденции в речи Ленина, с. 57-) публицистики, заключающееся во введении неадекватных стилевых пластов из дальних функциональных стилей практического языка и различных социолектов.

Тынянов также ищет специфику стиля Ленина не в декламаторской реализации, не в *конкретном коммуникативном контексте, а на лексическом уровне «Словаря Ленина-полемиста»* (с. 81–110), который он анализирует в точности по методике своей семантической теории стиха. Как и в стихе, остраняющий процесс реорганизации «отношения слова и вещи» проходит несколько стадий при определении 1) функциональной связи лексемы с основным признаком словесного значения, 2) со вторичными признаками и 3) с лексической окраской. Однако на этом пути Тынянов идет дальше результатов «Проблемы стихотворного языка» и выдвигает тезис, согласно которому терминологическое уточнение отношений между словом и предметом (транзитивная номинация) в действительности делает значение этого термина неадекватным вещи и тем самым неэффективным в отношении реципиента, лишая динамической апеллятивной функции.

В отличие от Шкловского, Винокура и др. Тынянов считает эту неадекватность следствием не только автоматизации восприятия, но и общей лексической предпосылки, согласно которой «конкретное слово, слово, связанное с массой ассоциаций, будет наименее конкретно для обозначения совершенно определенной, конкретной вещи» (с. 88), поскольку с «лексическим единством слова»,

с его основным признаком ассоциативно связаны лексическая окраска и второстепенные признаки, отвлекающие чисто языковые ассоциации от конкретной вещи. Эти отвлекающие ассоциации (коннотации) первоначально исключаются попыткой строго терминологической номинации (с. 90: как, например, в новообразованиях-сокращениях революционного языка), однако затем речевая практика и изменение обозначаемого предмета ведут к динамизации и ассоциативной многозначности, которая может давать повод к полемическим или идеологическим злоупотреблениям: именно этот специфический эмоциональный ореол возникает вокруг тех семантически «сглаженных слов» (с. 91), которые могут быть использованы в полемически-демагогических целях в «основном типе ораторской речи», в убеждении.

В этой точке вступает языковая критика идеологии Тынянова, которая ищет причину автоматизации, стертости фразы не просто в повторении, а в семантике самого риторического словаря: в нем слова настолько парализованы «изнутри» гипертрофией своих побочных значений, что их номинативная функция теряется и вытесняется непроверяемым сплетением аналогий (с. 91).

При этом, однако, Тынянов не мог не заметить, что именно процесс динамизации вторичных признаков, семасиологизации и реализации в поэзии обладает совершенно иной (принципиально положительной) функцией, в то время как в области (полемической) риторики те же приемы приобретают совершенно противоположную (принципиально негативную) функцию. Так, в лирике (позитивно оцениваемый) прием «поэтической этимологизации», «формального параллелизма» в контексте «убеждающей риторики» оказывается негативным приемом, скрывающим практические связи, искусством уводящей от сути дела фразы (с. 92), которая задает на уровне слова значение, не переносимое на уровень реальных явлений.

В то время как в этой технике «убеждающей речи» слова сознательно полисемично вводят в заблуждение слушателя нерасчлененным целым значений со всеми своими лексическими и эмоциональными оттенками, манипулируют его сознанием, противоположный тип риторики, «разубеждающая речь» (с. 92), действует пародийно-разоблачающе, превращая технику речи противника в предмет рефлексии и демонстрируя путем деконтекстуализирующего цитирования или стилистического маркирования, что у используемых этой техникой слов с сомнительным конкретным значением нет реального лексического объема, что они — «название названия» (с. 93).

«Разубеждающая речь» полностью совпадает с формалистским определением остраняющей пародии, которая также представляет приемы «второго», пародируемого текста в изолированном виде и демонстрирует технику негативного параллелизма, «несоответствия слова с его реальным эквивалентом» (с. 94). Однако в то время как литературная пародия путем демотивации раскрывает «отсутствие специфического конкретного значения» и путем динамизации коннотативных ассоциаций «распредмечивает» пародийный текст, представляя его тем самым в эстетической «ощутимости», «разубеждающая речь» оценивает это

«отсутствие специфического конкретного значения» как умышленный порок, который подлежит «разоблачению».

Эта аналитическая методика «разоблачающей речи» использует те же парадигматизирующие приемы, что и научный анализ текста: оба вида деятельности используют редукцию, проверяя исследуемое слово «на предмет конкретного специфического значения» — правда, с тем различием, что «разубеждающая речь» (как раз в случае Ленина), в противоположность научной интерпретации, сама движима агитационными целями, что «разоблачение мошеннического слова равносильно обличению в действительном мошенничестве» (с. 101), является не самоцелью речи — а агитационным средством, которое, в свою очередь, также может быть использовано в демагогических целях.

Это следствие формалисты исключили из своей теории полемической техники речи не в последнюю очередь потому, что они 1) не делали ясного различия между поэтикой и риторикой, между эстетической условностью и риторической целесообразностью и 2) исходя из этого статического отождествления аналогичных приемов (иносказание, снижение, каламбур, игра слов, параллелизм, демотивирующая деконтекстуализация) недостаточно принимали во внимание функциональную дифференциацию этих приемов в силу специфической речевой ситуации, конкретной диалогической направленности речи («речевой установки») на предполагаемого слушателя. Наконец, отсутствует 3) имеющий решающее значение в риторике аспект произнесения высказывания, отличающегося как объект восприятия в силу перформативной деформации от своего «текста» — аналогичным образом декламация как «эстетический объект» отличается от текста стихотворения как артефакта (см. выше теорию Бернштейна). «Сам текст передает лишь тень речи» — дальше этой констатации не пошел и Борис Казанский в своей статье «Речь Ленина: Опыт риторического анализа»[694].

Д. Теория «литературы факта»

Феномен «литературы факта» позволяет как в аспекте программы, так и в аспекте литературной практики особенно ясно показать синхронную амбивалентность утилитарной и эстетической интерпретации тождественных структур или жанров: в то время как одни, прежде всего Третьяков, Чужак, Брик, Арватов и др., понимали выход за пределы эстетики вообще и системы литературных жанров в частности как окончательное вхождение «в жизнь», в практику, а тем самым и как полную операционализацию художественной «техники» в процессе «жизнестроения», другие — формалисты — расценивали этот «выход» как диахроническое смещение жанров, происходящее в рамках художественной эволюции как последовательное продолжение деканонизации сюжетных жанров и доминантности бессюжетности[695].

---

[694] Якубинский (О снижении высокого стиля у Ленина, с. 71–80) анализирует разрыв Ленина с гладкой, патетически-декламационной риторикой.

[695] Брик. Учить писателей, с. 33–37 (различение «литературной» и «социальной» темы, трансформируемой литературными приемами — т. е. отнюдь не выступает в «голом» виде как мотив «литературы факта». Методы «художественного оформления» и соответствующий «социальный материал» существуют в действительности как единство —

Отправной точкой этих диаметрально противоположных оценок была характеристика понятия материала: с одной стороны — как представленного в неизменном виде, демонстрируемого, реального фактического материала в интерпретации ортодоксальных теоретиков ЛЕФа (Третьяков, Брик и др.) и, с другой стороны — в совершенно зеркально-противоположной интерпретации формалистов, согласно которой подобное неизмененное, «аутентичное» представление фактов в художественном контексте (или как художественный контекст) превращает их в материал трансформации посредством приемов и связанной с ними принципиальной демотивации практических связей. Однако именно эту трансформацию, превращающую Материал 1 в Материал 2 (см. выше Ф 1), теоретики ЛЕФа интерпретировали как основной недостаток (прежнего) художественного структурирования действительности, поскольку они видели в ней исключительно деформацию («изменение», «искажение») объективного социального фактического материала и его прагматического контекста как разрушение аутентичности и необходимой фактичности. Мотивация подобного отношения заключается 1) в явно пролеткультовском тезисе об «элементарной креативности» всех освободившихся от отчуждения людей коммуны, которая не знает больше разделения труда на производителей и потребителей искусства, и 2) в идеологической оценке создания эстетической иллюзии как морально недостойного акта обмана либо отвлечения, а тем самым и манипуляции сознанием пассивных потребителей, которые, попадая в вымышленный мир представлений, забывают о реальных проблемах «быта»[696].

Активное включение происходит на двух уровнях (или по двум направлениям): через агитацию как «эмоционализатор» и через «фиксацию факта» как «интеллектуализатор» (Третьяков. Мы ищем, с. 2), причем по мере того как коммуна становится действительностью, эмоционально воздействующая агитация должна уступать место интеллектуально организующей демонстрации фактов: «Мы придем к положению, когда факты будут агитировать своим смыслом больше, чем любые эмоционализационные нажимы» (там же). Исходя из этого

как продукт длительной литературной традиции!); Гриц. Мертвый штамп и живой человек, с. 127- (критика реалистического романа развития и требования «живого человека», которого вообще не может быть в литературе). Шкловский и критикует, и защищает «литературу факта»: с одной стороны, он против наивного, серьезного понимания фактографии, с другой — защищает ее как необходимый эволюционный момент, направленный против иллюзионного психологического романа (Шкловский. Несколько слов о четырехстах миллионах: критика книги Третьякова «Чжунго», в которой демонстрация фактов во многих местах перекрывается «остатками литературной искусственности»). Ср. Шкловский. Преступление эпигона (критика психологического романа и его совершенно непсихологической шаблонизации фабулы); Асмус. В защиту вымысла: Литература факта и факты литературы, с. 11–31 (критика «наивного реализма» гносеологии ЛЕФа, исходящей из «факта самого по себе», которого в действительности не существует).

[696] Согласно позиции ЛЕФа, в официальной концепции эстетики отражения публика фигурирует исключительно как пассивный объект воздействия и отождествления с программой, которая представляется не структурно, а тематически.

дуализма аутентичной демонстрации фактов и их агитационно-рассчитанного отбора и монтажа в ходе дискуссии по «литературе факта» выявляются фундаментальные противоречия, которые могут быть преодолены только для тех, кто был готов считать предполагаемое утопическое единство того, что есть, и того, что должно быть, индивидуального и коллективного сознания, труда и творчества реализованным — по крайней мере в художественном творчестве[697].

Основной мишенью нападок «литературы факта» была беллетристическая «выдумка»[698], т. е. миметически ориентированное развитие вымышленного действия (фабула!); центром его является судьба вымышленных героев, с которой читатель должен отождествлять себя под давлением фантазии и увлекаемый занимательностью фабулы, поскольку под давлением социальных условий у него возникает потребность в иной, более счастливой и автоматически находящейся за пределами его класса роли (ср. Третьяков. С новым годом, с новым Лефом, с. 2-). С этой точки зрения для Третьякова возможно отождествление отражения и выдумки как негативных критериев буржуазного искусства, поскольку всякое — даже самое адекватное — отображение буржуазной реальности с буржуазных позиций становится выдумкой для того, кто не принадлежит к классу буржуазии[699].

Еще не политизированный авангард (кубофутуристов) разработал в «лаборатории» (Третьяков также использует это понятие) тот инструментарий, который используется искусством факта в общественной практике, правда, утилитарно: выбор значимых элементов (парадигматизация) и синтагматизация согласно первичным правилам монтажа. Эти фундаментальные приемы определяются не «генетически», сознанием автора, а телеологически, целью, структура которой (устройство коммуны) организует отношения между представляемыми фактами, *предвосхищая* будущее (ср. в этом духе: Брик О. Против «творческой личности», с. 12-). Не «призма» души художника-индивидуалиста или его классового сознания «преломляет» факты при их воспроизведении (Брик выступает при этом прежде всего против «буржуазно-интеллигентской теории искусства» Воронского и Полонского), дело в планомерной тенденции экспонируемого материала, объективно-социальная организация которого делает излишним индивидуальное «сочинение».

За отрицанием психологии автора и героя (понимаемых как деформация материала) стоит — параллельно антипсихологизму Ф 1 — представление, согласно которому

---

[697] «Утопический» аспект внутренне присущ фактам «искусства факта», т. е. простое представление утопических фактов подразумевает одновременно и (агитационную, идеологическую) цель их изменения. Эта подразумеваемость предполагает, правда, полное взаимопонимание между автором (фактографом) и читателем, что было бы возможно только в уже осуществленной коммуне, где, однако, существовали бы лишь утопически трансформированные факты.

[698] Асеев Н. Программа группы Лефа.

[699] Этот упрек справедлив, по Третьякову, и для «натуралистического и реалистического искусства отражения» XIX в., которое не создало конструктивной организации действительности (см. Третьяков. Искусство революции и революция в искусстве).

организация фактов в социальном контексте происходит не интуитивно или субъективно, а в соответствии с объективными техническими принципами, так что разрыва между «воображаемой» и «реальной» действительностью быть не может: вымысел как свойство неповторимой отдельной личности заменяется утопическим воображением, организующим социально-экономические отношения в качестве плана, модели вплоть до своей полной реализации[700].

Если для Шкловского бессюжетность «литературы факта» существует лишь на фоне деканонизированных сюжетных жанров, что подчеркивает ее чисто эволюционную значимость, то Чужак отрицает это понимание «литературы факта» (как чисто остраняющего жанра) и утверждает — с позиций утопического предвосхищения искусства коммуны — естественную «сюжетность» самой действительности («сюжетна и сама действительность» — Литература факта, с. 22), не выдуманную, а найденную и планомерно переработанную. Все жанры очерковой литературы, такие как мемуары, письма, путевые заметки, документы, биографии, исторические описания и т. д., основаны на этом «невыдуманном сюжете» действительности, который вычленяется «литературой факта» из многообразия (случайных) явлений.

Тем самым центр тяжести смещается с переживаний героя (т. е. его специфического, субъективного толкования вещей как явлений, относящихся к его личной судьбе) на «переживания процесса» (с. 23), на преобразование конкретного мира вещей, а для открытия этого мира «литература факта», согласно Чужаку, создает чувственное основание[701].

Этот существенный аспект «сенсибилизации», находящийся в центре внимания ранней формалистской эстетики воздействия, интерпретируется в теории «литературы факта» Чужака как «производственный подход»; Брик и прежде всего Третьяков заменяют его чисто утилитарным категоризирующим узнаванием функциональных связей: сенситивная ценность переживания предметности (ощущения вещности) растворяется в постижении рациональной производственной ценности.

«Литература факта» заменяет биографию героя/автора «биографией вещи», т. е. речь идет не о человеке, проходящем (пассивно, воспринимая) через систему вещей, а о вещи, проходящей через систему человека и становящейся тем самым производственным фактором. Эта вещь именно благодаря тому, что она вследствие вторжения экономического производства «высвобождается» из пассивного наличного бытия, бытия как оно есть, в качестве бесформенного сырья, обретает свою «биографию», поскольку претепервает сходную с человеческой судьбой метаморфозу в ходе движения по разным производственным точкам, разного рода «обработки» и комбинаций.

Тем самым Третьяков реализует кубофутуристическую концепцию «воскрешения вещей», а кроме того и древний гротескный принцип «оживления вещей», находящийся в отношении дополнительного распределения с «овеществлением человека», и делает

---

[700] Чужак. Писательская памятка. — Литература факта, с. 12- (против беллетристического «искусства вымысла»).

[701] Третьяков. Биография вещи. — В кн.: Литература факта, с. 66–70 (критика деформирующей перспективы героя, в которой мир сжимается до субъективного собрания деталей восприятия).

это в новом контексте — в области реальной социально-экономической практики, в то время как поэтический принцип «реализации» и «метаморфозы» эстетического авангарда 10-х гг. никогда не покидал область воображения или языковой действительности, более того, возвращал в эту языковую действительность низшую, пассивную, вещественную реальность внехудожественных рядов, эстетизировал, «превращал в язык».

В приложении к литературной практике утилитаризация «литературы факта», по Третьякову, означает воспитание нового типа литератора («репортера-очеркиста»), способного описать со знанием дела определенный сектор экономической действительности, что предполагает его «профессионализм» в этой области.

Если сравнить тезис Шкловского о писательском профессионализме, т. е. о необходимости для писателя наряду с литературной техникой овладеть или по крайней мере ознакомиться с техникой какой-нибудь другой, практической профессии (Шкловский. О писателе и производстве, с. 189–194), с предпринятым Третьяковым реальным отождествлением «писательства» и «второй профессии», в интерпретации и мотивации этих двух подходов можно выявить одно фундаментальное различие, которое вполне осознавал Шкловский и вряд ли — Третьяков: призыв Шкловского ко «второй профессии» основан на интересе к эстетизации получаемого в результате нового фактического материала, на связанном с ним новом видении, на которое указывал, как уже говорилось, Чужак.

«Для того, чтобы писать, нужно иметь другую профессию, кроме литературы, потому что профессиональный человек, имеющий профессию, описывает вещи по-своему, и это интересно» (Шкловский. Техника писательского ремесла, с. 3).

Именно это профессиональное отношение гарантирует конституирующую для любого художественного творчества остраняющую перспективу, способность «видеть вещи, как неописанные, и ставить их в неописанное прежде отношение» (Шкловский, с. 9).

В противоположность взглядам Третьякова, с точки зрения Ф 1 профессиональное отношение к фактам быта служит не максимально адекватному, т. е. технически точному, аутентичному, воспроизведению, а остраненному, редуцированному представлению, столь специфическому в профессиональном, социальном или техническом плане, что оно делает для среднего читателя (для «дилетанта») привычные отношения к вещам «чуждыми» — и тем самым подверженными критической рефлексии. Этот вторичный эффект критической рефлексии наивно огрублен в концепции Третьякова и сужен до педагогического эффекта образования и обучения, транзитивной, научно обоснованной информации, поданной «репортером-очеркистом», работающим «рабкором» в производственном сообществе публицистов и действующим в этом трудовом коллективе в качестве «собирателя материала», «монтажника» или специалиста по языковой обработке материала (Третьяков. Продолжение следует. — В кн.: Литература факта, с. 263-).

Только сотрудник Шкловского В. Тренин ясно разделял эти две принципиально различные концепции «литературы факта» и писательского профессионализма, которые отождествлялись Шкловским и Бриком — софистически, — а также Третьяковым — наивно. При этом он использует принцип остранения как решающий критерий функционального различения «рабкора» и «беллетриста», и, далее, — публицистики и художественной прозы (Тренин. Рабкор и публи-

цист. — В кн.: Литература факта, с. 206–209). В художественном словотворчестве «деформированность перспекитвы» — как конституирующий эстетический, так и конструктивный фактор, который, так же как в комическом и гротескном жанре, открывает для автора возможность дистанцированного и потому негомогенного, полиперспективного представления:

«... нормальное восприятие знакомых вещей не дает смещения и переключения семантичесмких рядов, необходимого для художественного эффекта ... беллетристы сплошь и рядом пользуются даже дефективным восприятием ... "Схема" беллетристического описания: точка зрения постороннего человека» (Тренин, с. 208).

Однако этот взгляд «со стороны» как источник остраненного описания или намеренной эстетической деформации ситуации принципиально несовместим с прямой, одномерной перспективой фактографов, с описанием фактов «с точки зрения специалиста-производителя», который всегда остается на уровне социально-технической функциональности.

Кроме того, «производственный» аспект находится в неразрешимом противоречии с «потребительской, эстетической установкой» (Тренин ссылается при этом на понятие «восприятие потребителя» у Третьякова, см.: Третьяков. Сквозь непротертые очки, с. 9):

«Рабкор должен научиться описывать вещи не остраненно и не метафорически, а производственно, рассматривая каждую вещь в процессе ее действия, в ее рабочей диалектике. Этому можно научиться не в беллетристике, а в специальной литературе — научно-технической» (Тренин, с. 209).

Е. Дискуссия о «кинематографии факта»

Параллельно дискуссии о сюжетной беллетристике и «литературе факта» проходила дискуссия об «игровой и неигровой кинематографии», при этом между обеими дискуссиями обнаруживаются как методологические, так и художественно-идеологические соответствия.

Аргументы ЛЕФа против (психологического) игрового кино как чисто «кулинарного продукта потребления», ведущего к бегству от жизни (Брик: «тяга к красивой жизни» — см. Противокиноядие, с. 227-), обладающего наркотической «занимательностью» (Брик. Фиксация факта, с. 46-) и дающего поверхностное развлечение, полностью совпадают с аргументами ЛЕФа против классической, «психологической», сконцентрированной на герое беллетристике: «Кино может быть великим усыпителем, колоссальной нянькой, которая баюкает человечество» (Третьяков. Чем живо кино?, с. 23-).

Разработанная Дзигой Вертовым и Э. Шуб концепция «кинохроники» и прежде всего постулат непосредственной, спонтанной передачи внезапно схваченной жизни (девиз «жизнь врасплох») были общей методологической исходной точкой как для ранней формалистской теории кино, так и для теории кино ЛЕФа.

Так же как при обсуждении амбивалентной мотивации «литературы факта», интерпретация формалистов и «производственная» интерпретация Третьякова,

Арватова, Брика и др. направлены в диаметрально противоположные стороны: теоретики ЛЕФа видели в теории «кино-глаза» (прежде всего Вертова), если отбросить все ее субъективно-деформационные аспекты, возможность репортажно-фактографического кино, из которого изгнаны актеры с их представлением и всеми иллюзионистскими ухищрениями и экономической «рыночностью». Демонстрируемый в кино материал и его реальный эквивалент находятся для Третьякова на уровне восприятия «фактов», говорящих, так сказать, сами за себя, агитирующих напрямую[702].

Уже дискуссия формалистов с «киноками» и теорией «фотогеничности» привела к открытию эстетической условности даже самого «флагрантного материала»: Шкловский не мог не обнаружить в призыве Вертова *1922* года (Киноки. Переворот, с. 135-) к некатегориальному, деавтоматизированному «киноощущению мира» благодаря созданному кино «свежему мироощущению» (с. 141) явное соответствие своей собственной теории остранения, концепции разрушающего иллюзию, чувственного нового видения. Механический «кино-глаз» Вертова видит в силу своего технического превосходства над человеческим глазом новую, чуждую природному глазу действительность (с. 138), которую он, в противоположность случайному взгляду, преобразует, монтирует в «систему последовательных движений» (с. 139).

Уже критика Шкловским концепции «кино-глаза» содержит те аргументы, которые он использует и против исключительно транзитивной интерпретации «кинематографии факта»: так же как в дискуссии о «литературе факта», здесь возникает вопрос о качестве деформации материала, позитивно-эстетической и негативно-моральной оценке «искажения материала». Формалистская киносемантика исходит из предпосылки Ф 1, согласно которой как в отдельном кадре («фотогении»), так и в их последовательности реальный фактический материал трансформируется в эстетически условный, функционально преображенный Материал 2. Кино-глаз (объектив)—это, следовательно, первичный инструмент деформации, независимо от проблемы субъективной деформации и индивидуального зрительского восприятия (ср. Поэтика кино, с. 32–33)[703].

С методологической точки зрения лефовская дискуссия второй половины 20-х гг. о «кинематографии факта» представляется определенным регрессом, поскольку она механически сочетает агитацию и демонстрацию, не усвоив и не переработав формалистскую семантическую теорию монтажа М 2 и теорию кино вообще.

---

[702] Третьяков (Леф и кино, с. 52-) различает три вида материала: 1) «флагрантный материал», минимально деформированный (в духе вертовской «жизни врасплох»), 2) «инсценированный материал» (деформированный введением актеров, хотя при этом внимание сконцентрировано на действии, а не на актерах) и 3) «игровой материал» беллетристического игрового фильма (максимальная деформация материала).

[703] Эйзенштейн. Стачка.—Соч., т. 2, с. 113; Шкловский. Эйзенштейн и неигровая фильма, с. 34- (подчеркивает художественную деформированность всех фактов — в том числе у Вертова). Третьяков считает—совершенно непоследовательно—полностью равнозначными агит-кино Эйзенштейна и «кинематографию факта» Вертова (Леф и кино). Арватов также требует отождествления обеих концепций (Агит-кино и кино-глаз).

Однако и собственная теоретическая позиция Шкловского в дискуссии «Леф и кино» (Новый Леф, 1927, № 11–12, с. 54-) оказывается полемически редуцированной и совершенно не соответствует уровню развития формалистской теории кино, достигнутому в сборнике «Поэтика кино». Шкловский сводит оппозицию «игровая — неигровая фильма» до уровня своей ранней теории сюжета, причем предлагает заменить эту оппозицию другой: «фабульное кино — нефабульное кино» (с. 56–57) и тем самым получает возможность введения понятия сюжета в искусство факта в качестве чисто эстетического критерия[704].

О. Брик в дискуссии «Леф и кино» (с. 63–64) в значительной степени представляет точку зрения *Шкловского*, в соответствии с которой кинематографический материал деформирован уже *в силу своей* двумерной демонстрации и к тому же интенционально ориентирован согласно цели съемки[705].

---

[704] Шкловский (Эйзенштейн и неигровая фильма, с. 35–36) пытается доказать, что Эйзенштейн занимается не неигровым, а «несюжетным» кино.

[705] Подробнее о дискуссии о деформации фактов в кино см. у Лео Мура: Фотогения. — АРК, 46; Пиотровский. К теории кино-жанров — Поэтика кино, с. 169-; Перцов. Игра и демонстрация (об ораторской установке монтажа); Михайлов. К вопросу о формалистических тенденциях в кино (критика формалистской теории кино); Кулешов Ф. Фиксация факта (противопоставление кино факта и кулинарного развлекательного кино, которое будет воздействовать на публику до тех пор, пока сюжетные шаблоны будут вызывать интерес). Другие работы Шкловского по теории кино и кинокритика: Хохлова (современный человек как «материал» нового технического искусства, которое «эстетизирует» этот материал, с. 11); Моталка (о технической работе на немецких кинофабриках, интересно прежде всего: О работе перемонтажера, с. 28-); Гамбургский счет, с. 143- (статьи о кино: Пять фельетонов об Эйзенштейне, с. 146-; О кино-языке, с. 152-; Эйзенштейн и неигровая фильма, с. 179-); Поденщина (многочисленные кинорецензии). В заключение следует также упомянуть наброски теории фотографии в «Новом Лефе» (1928, № 3, с. 29–33: Брик. От картины к фото). Брик особенно подчеркивает первичную деконтекстуализацию в фотографии и переориентацию элементов (с. 32). Ср. также Родченко А. Пути современной фотографии. — Новый Леф, 1928, № 9, с. 31–39. О проблеме фотогеничности ср. также Тынянов. Об основах кино, в сб. Поэтика кино, с. 69 и Казанский. Природа кино, там же, с. 98–99.

II. Литературно-критические позиции русского формализма в системе литературных жанров 20-х годов

1. Методологическая характеристика литературной критики формализма как реализации формалистского метода

Если во вводной части книги была предпринята попытка охарактеризовать формализм, с одной стороны, генетически, как результат определенной линии эволюции (маньеризм — стернианство — романтическая поэтика и т. д.), а с другой стороны — как теоретическое обобщение («теоретизацию») синхронных остраняющих программ и приемов авангардного искусства (символизм — футуризм — абстрактное искусство), т. е. прочертить путь от практики к теоретическому конструкту, то нижеследующий завершающий раздел должен проделать обратный путь — от конструктов Ф 1/Ф 2/Ф 3 к синхронной эстетической практике. Таким образом, речь идет о проекции теоретической позиции остранения на творческое участие формалистов в литературном процессе в качестве историков литературы и искусства, наставников и популяризаторов, участников литературно-политических дебатов, редакторов и журналистов, организаторов кружков и «школ», патронов и друзей художников-современников *и т. д., а также в качестве* самостоятельных художников, реализующих собственные теории в произведениях искусства, в своей бытовой позиции и социально-коммуникативном «литературном быту».

Конечно, оба акта — как «теоретизация» художественной практики, так и «реализация» полученных таким образом теорем и конструктов — отделимы друг от друга только в аналитической реконструкции; в эстетическом процессе, который они вместе образуют, нет раздельных позиций, когда одни только «производят», а другие только «потребляют»: любая позиция эстетического процесса «одновременно» производит и то, и другое, хотя и не всегда «синхронно» — каждая подобна участнику диалога, являющемуся и говорящим, и слушающим.

Поэтому, строго говоря, этот сложный и многоуровневый процесс «обратной связи» должен быть последовательно обрисован для всего методологического развития формализма (от Ф 1 до Ф 3) вместе с эволюцией всей эстетической системы во всех фазах, чтобы тем самым уловить «единство» процесса и взаимодействие теории и практики на всех уровнях (например, от конструкта Практики 1 к конструкту Ф 1, который в свою очередь влияет на уже изменившуюся Практику 2, являющуюся «продуктом» как имманентной эволюции,

так и ее отражения Ф 1, который, со своей стороны, влияет на Ф 2, который, опять-таки, влияет на развитие Практики 3 и т. д.). Подобное исследование невыполнимо по причине как «недостаточной тонкости» и ограниченных возможностей используемых интерпретационных приемов, так и «методологического сознания» и уровня рефлексии самих формалистов, которые, будучи активными участниками этого процесса «обратной связи», лишь в ограниченной степени могли различать теоретическую абсолютизацию своих конструктов и их историко-эволюционную релятивизацию; однако им все же в какой-то мере удалось — главным образом в Ф 3 — «прыгнуть выше головы», т. е. методологически отрефлектировать соответствующую теоретическую позицию (например, Ф 1/2) при помощи более сложной в коммуникативном и эволюционном плане позиции (отрефлектировать рефлексию), и это их достижение невозможно переоценить.

Размеется, данная книга не может вместить точную и исчерпывающую реконструкцию проекции и этих уже редуцированных конструктов Ф 1/Ф 2/Ф 3 на синхронные им системы жанров и их соответствующую позицию в социокоммуникативном процессе «литературного быта», поэтому речь идет о выделении лишь тех аспектов проекции теории на практику и практической реализации теории, которые были значимы для методологической эволюции формализма и теории остранения, а не тех, которые демонстрируют формализм как составную часть литературно-исторического развития 20-х гг. во всех историкогенетических подробностях. Это значит не что иное, как приложение исторических и литературно-социологических приемов формализма (главным образом Ф 3) к нему самому, т. е., иными словами, позиции, которые до сих пор рассматривались как литературно-теоретические и литературоведческие, на этот раз анализируются как проявления литературной критики, которые всегда (в отличие от научных высказываний) стремятся (и должны!) воздействовать на свой предмет, буквально обязаны интерпретативно воссоздавать представленный артефакт (в специфическом методологическом, идеологическом, социологическом, метафизическом, программном или прагматическом аспекте) или участвовать в конвенционализации определенной интерпретации, входящей в «эстетический объект» артефакта, более того, делать его преимущественно репрезентативным для синхронного восприятия.

Насколько формалисты осознавали значение литературно-критической динамики для собственной методологической эволюции, доказывает уже упомянутый тезис о гипотетическом характере литературоведческих теорий (как и научных теорий вообще), которые — если последовательно продолжить аргументацию — должны проверяться на истинность в соотнесении с литературнокритическим стандартом. Однако это означает, далее, что как конструкты (прежде всего Ф 1 и Ф 2, отчасти Ф 3), являющиеся продуктами определенного уровня эстетической эволюции (несмотря на их обобщения и абсолютизацию), так и сделанные на их основе литературоведческие высказывания о синхронных явлениях должны подвергнуться исторической релятивизации, т. е. оцене-

ны как литературно-критические высказывания: с этой — в данном случае очень упрощенной — точки зрения дескриптивные и претендующие на универсальную значимость литературоведческие высказывания становятся оценочными, даже предписывающими, литературно-критическими постулатами, которые обращены как к производителям (авторам, издателям и другим участникам «литературного быта»), так и к потребителям с требованием сохранения и развития тенденций, опознанных в качестве *продуктивных*! *Апеллятивный*, *прескриптивный* характер литературно-критических высказываний столь же типичен для формалистов, как и тенденция «наукообразия» литературной критики.

У этой тенденции две (связанные друг с другом) опорные точки: 1) объективное значение критики вообще как факта и фактора историко-литературной *реконструкции соответствущего синхронного «апперцепционного фона»* и его эволюции и 2) «субъективное», синхронное значение критических работ формалистов, характеризующих жанровую и бытовую ситуацию русской литературы (главным образом прозы!) 20-х и ранних 30-х гг.

1. С точки зрения Ф 3 литературная критика представляется очень существенным объектом реконструкции синхронно принятых (конвенционализированных) эстетических объектов, поскольку критическая реакция гораздо более непосредственно характеризует «апперцепционный фон», чем деформирующие и механизирующие акты пародистов, эпигонов, авторов тривиальной литературы и т. д., в том числе (или именно) тогда, когда сегодня эти оценки кажутся нам совершенно «необъективными», односторонними, не улавливающими сути или поверхностными, — для реконструкции решающей является их аутентичность, непосредственно связанная с репрезентативностью позиций тех, кто в определенной ситуации «литературного быта» наделяются авторитетом представителей (или манипуляторов) «вкуса», «common sense» — или даже институционализируются в качестве таковых.

С этим тесно связано ясно понятое формалистами необычайно важное литературно-социологическое значение литературной критики, которая, правда, не во все эпохи истории искусства использовала те формы и коммуникативные средства, что Россия на рубеже XVIII и XIX вв. Не случайно историко-литературные и литературно-социологические работы формалистов были сосредоточены именно на этой эпохе становления журнальной культуры, «литературного рынка» и читательского коллектива, который приобрел, прежде всего в XIX в., специфические литературно-социологические черты и был особенно ориентирован на литературно-критические инстанции (определенные критические «авторитеты»), можно сказать, полностью послушен ему[706].

---

[706] Эйхенбаум. (В ожидании литературы, с. 280-) характеризует этот читательский коллектив, действия которого могут быть буквально просчитаны, как «русскую интеллигенцию», уничтоженную мировой войной и революцией; ее место в России, как и на Западе, заняли «интеллигентные работники», чья читательская установка в гораздо меньшей степени предсказуема. Тем самым, с позиций Ф 3, политические и социальные преобразования косвенным путем, через социологию читателя, вновь включаются в эстетический объект. Ср. в связи с этим также: Тынянов. Литературное сегодня, с. 291-, где также говорится о кризисе литературы и «литературного быта» в 20-х годах. Этот кризис одновременно является кризисом литературной критики, которая колеблется

2. Тем самым мы оказываемся в гуще актуальной проблематики литературной критики 20-х гг.: формалисты требуют критики, прежде всего служащей пробным камнем для автора, т. е. больше ориентированнной в сторону порождения, а не восприятия произведения. Призыв к «профессионализму» направлен против господствующей «литературно-политической критики» (Эйхенбаум. Теория «формального» метода, с. 117), эпигонски использующей аргументы «старой публицистики» (традиция Белинского — Чернышевского, смешанная с некоторыми моментами эклектической критики символизма) для утверждения своего литературно-политического догматизма и регламентации без всякого понимания специфического характера искусства и литературы, как он известен современному литературоведению. Этот призыв к профессионализму и научности критики (в противоположность ее политизации и популяризации в пропагандистской и агитационной критике) равнозначен призыву к «формалистской художественной и литературной критике», опирающейся на литературоведение[707].

Сами формалисты рассматривали литературную критику как непосредственное вторжение в литературный процесс, при том что средства этого вторжения (аналитические приемы) должны быть скоординированы со средствами научного подхода, как и с теми синхронными тенденциями, которые формалисты выделяли исходя из исторического анализа жанровой эволюции и трансформации «литературного быта». Отсюда прогностический характер формалистской критики, которая поставила перед собой задачу спроецировать эволюционное происхождение приемов и жанров в сочетании с потребностями синхронного «литературного быта» на их эволюционное «будущее», различая продуктивные и непродуктивные для системы тенденции.

Здесь следует указать на то, что за пределами последующего изложения остается одна существенная область: анализ реализации стиховедческих моделей Ф 1/2 в русской лирике того времени — прежде всего у Мандельштама, Па-

---

между «импрессионистическим» интуитивизмом (Айхенвальд, Мережковский и др.), эклектицизмом Ходасевича или Жирмунского и самыми различными рациональными подходами. Ср. Эйхенбаум. Методы и подходы, с. 13-.

[707] Энгельгардт (Формальный метод в истории литературы, с. 114) критикует обычный для формализма перенос компетенции литературоведения на литературную критику (и наоборот), ссылаясь на то, что «художественная критика может быть только объектом науки», поскольку критика соотносится с «художественной жизнью в социальном сознании» (с. 115), а не с научно редуцированным объектом. Поэтому критика всегда может и должна быть субъективной, поскольку она «дополняет» художественное творчество, а не «исследует» его. Тем самым и у Энгельгардта функция критики приобретает огромное значение, поскольку критика охватывает произведение, редуцируемое в науке, в его специфической «современности», «осовременивает его» (с 114). Именно это «притязание» на научно обоснованную прогностику подвергает резкой критике Г. Винокур (Поэзия и наука, с. 21–31). Подобно Энгельгардту, Винокур различает всегда опосредованное научное восприятие и эстетическое, целостное переживание и связывает с этим противопоставлением разграничение литературоведения и критики (с. 28), констатирующего (дескриптивного) и оценочного (прескриптивного) анализа. Правда, Винокур — в отличие от формалистов — понимал под «научной критикой» прежде всего филологическую критику текста средствами текстологии и лингвистического анализа и с целью герменевтической реконструкции адекватности отношений «выражения» и «выражаемого» (Винокур. Критика поэтического текста, с. 24-).

стернака, Ахматовой и др., на чьи произведения формалисты (главным образом Эйхенбаум и Тынянов) неоднократно реагировали в критических статьях и при этом указывали именно на те аспекты, которые находились в согласии с их теорией стиха[708].

2. Принятие «сюжетности» и ее поэтическая реализация в «формалистской прозе»

Для поверхностного взгляда литературно-критическая позиция формалистов в 20-е и начале 30-х гг. представляется чрезвычайно амбивалентной, непоследовательной и далекой от реального хода литературного развития в его многослойности, каким оно видится современному историку литературы[709]. Однако

[708] Наиболее подробную работу в связи с дискуссией 20-х гг. о лирике написал Тынянов — «Промежуток», где он рассматривает развитие поэтического творчества Есенина, Ходасевича, Ахматовой, Маяковского, Сельвинского, Хлебникова, Пастернака, Тихонова, Мандельштама, Асеева и Безыменского. Тынянов исходит из того, что в начале 20-х гг. доминировавшую прежде лирику сменила проза (с. 168) или что поэты сами в своем лирическом творчестве используют элементы прозы. Ср. кроме того: Тынянов. Хлебников. — Архаисты, с. 550- (там же о Пастернаке, Маяковском, Тихонове, Асееве и др.). Сведения об актуальной ситуации в лирике можно найти и в работах Эйхенбаума об Ахматовой (Эйхенбаум. Анна Ахматова, с. 76-), см. также: Эйхенбаум. Мелодика стиха. — Сквозь литературу, с. 209–214; Жирмунский. Преодолевшие символизм. — Вопросы теории литературы, с. 278–336 (главным образом об акмеизме). Именно в критической оценке лирики наиболее ясно проявлялись противоречия между формалистами: например, в критике Шкловским статьи Тынянова о Хлебникове (см. об этом Тынянов 1977, комментарий, с. 478, прим. 61) и издания Хлебникова (Силлов Б. Шапочный разбор лесов. — Новый *Леф, 1928, № 11, с. 37-; см. также: Доклад Б. М. Эйхенбаума о поэзии и прозе. Публикация Ю. М.* Лотмана. — Труды 5, с. 476-, в первую очередь *прим. 2 и 3*).
Об отношениях формализма и акмеизма см. Sola. Mandel'štam, poéticien formaliste?
Тынянов *четко отделял свои* критические работы от литературоведческих — и не только *подчеркнутым* фельетонно-ироническим стилем, но и сменой имени: чисто фельетонные статьи в журналах Тынянов подписывал псевдонимом Ван-Везен (см.: Тынянов 1977, комментарий, с. 461-). Тынянов в статье «Журнал, критик, читатель и писатель» (Тынянов 1977, с. 147-) обосновывает необходимость журнала как литературного жанра и как катализатора литературной жизни. Журнал состоит в первую очередь из критики и полемики, критик имеет право — в отличие от ученого — судить односторонне-субъективно (с. 148). Так же считает Эйхенбаум (Нужна критика. — Жизнь искусства, 1924, № 4): «Публика не верит больше русской литературе и не вернется к ней, пока не появится критика»; ср. Груздев. Критика как труд.

[709] Тынянов в 1922–1923 гг. исходил из того, что русская проза переживает серьезный кризис, потому что не может противостоять западной конкуренции (приключенческим и детективным романам, романам о Тарзане, массовой и тривиальной литературе «экзотического», западного происхождения) и не нашла подхода к «большой форме» в повествовательной прозе (Тынянов. Литературное сегодня). «Малые» жанры больше не «воспринимаются», психологическая мотивировка стала излишней, проблема нового героя (в рамках современной российской тематики) еще не решена (Тынянов. Сокращение штатов. — Тынянов 1977, с. 459- и 144-). После того как в начале 20-х гг. проза сменила лирику в качестве доминанты литературной системы, ей следовало, по мнению Тынянова, особенно активно использовать свойственные ей структуры, отличные

если попытаться проанализировать соответствующий синхронный аспект литературной критики формалистов не с исторической дистанции, а с позиций самих формалистов, то в этом случае их порой крайне противоречивые высказывания потеряют характер произвольной, даже оппортунистической «беспринципности»: несмотря на частые полемические и односторонние выступления в пользу определенной тенденции (или, еще чаще, против установленной литературно-политической нормы), формалисты всегда сознавали амбивалентность, изменчивость и эфемерность доминант в синхронной «борьбе жанров», что, правда, не исключало того, что при вступлении в эту борьбу они отдавали предпочтение продвигающейся к канонизации, но еще не полностью признанной в ее «эволюционной продуктивности» антитенденции, в противовес уже канонизированной тенденции.

Однако это значило не что иное, как ошеломляющее на первый взгляд обстоятельство: формалистская критика должна была — часто очень быстро — менять свою позицию, как только облюбованная ею тенденция (поддерживаемая ею кртитически, практически и теоретически) становилась господствующей нормой или обнаруживалась ее «непродуктивность». Здесь нет возможности дать подробный историко-литературный анализ формалистских ошибок в прогнозе; следует только отметить, что и эти несбывшиеся прогнозы не следует рассматривать как «заблуждение» в наивном смысле, поскольку они в качестве «методологических ошибок» занимают вполне определенное место в этой самой «борьбе жанров» и реконструкции эволюционной динамики.

В этом аспекте следует расценивать, например, одновременную поддержку формалистами (прежде всего Шкловским) тенденции к бессюжетности и «орнаментальности» в прозе и, в то же время, тенденции к сюжетности, к сложной фабульной конструкции, «фабульным жанрам» (приключенческому роману, новелле, детективным историям). Это противоречие оказывается поверхностным и мнимым, если учесть, что формалисты — исходя из своей ранней теории сюжета — оценивали как сюжетные жанры, так и бессюжетные исключительно с позиции их остраняющей установки, т. е. в самом общем виде на фоне гомогенного, мотивированного, конвенционального «психологического» или «реалистического» романа.

Поэтому в формалистической критике всегда следует очень точно различать принципиальную поддержку авангардистской остраняющей поэтики в противовес исключительно аффирмативным направлениям (например, консервативный Пролеткульт; направлениям, представленным такими авторами, как Серафимович, Сергеев-Ценский, Шишков, Лидин и др.), которые вообще не считались принадлежащими области искусства, а признавались исключительно феноменами «литературного быта», и условную поддержку определенных художественных тенденций в борьбе жанров — например, за сюжетный приключенческий роман и против бессюжетной и орнаменталистской тенденции, как это можно наблюдать, в частности, в случае совпадения позиций части формалистов с «западническим крылом» «Серапионовых братьев»[710].

от лирики, избегая всякой «поэтизированной прозы», как в символизме и футуризме (Тынянов. Серапионовы братья. — Тынянов 1977, комментарий, с. 447).

[710] Kern G. The Serapion brothers: A dialectics of fellow travelling. — Russian Triquarterly Literature, 1972, vol. 2, p. 223–247 (формализм и «Серапионовы братья» — с. 225-; о «западническом» и «восточном» крыле см. с. 241-); Oulanoff. The Serapion

Формалистская теория сюжета — прежде всего в ее раннем, крайнем варианте, представленном Шкловским и Эйхенбаумом, — несомненно решающим образом повлияла на теоретические основы критической позиции этого «западнического крыла», т. е. Льва Лунца, Ильи Груздева и Вениамина Каверина.

В согласии с положениями Ф 1 они требовали освобождения искусства от всех утилитарных, идеологических, педагогических, пропагандистских «задач» и «целей», утверждая тем самым, что работа писателя должна оцениваться не с точки зрения «утилитарности» и «отражения», а художественной самоценности и остранения. В то время как формалисты — в первую очередь Эйхенбаум — в полемике с «идеологами» (прежде всего Троцким) и «социологами» требовали признания «специфики» объекта и метода литературоведения, выразители идей «Серапионовых братьев» (к которым, кроме Лунца и Груздева, принадлежали также Шкловский и Замятин) выступали на уровне художественной практики за свободу творчества на основе «имманентных законов» искусства и развития отдельного художника[711].

Именно это утверждение автономии онтологического статуса искусства, его определение как отрицание любой прагматики должно было вызвать резкое противодействие как со стороны идеологической критики, так и со стороны «производственников» (и вообще «ангажированной» литературы и лефовских футуристов): например, статья И. Груздева «Утилитарность и самоцель» представляет собой явный ответ на полемические статьи Арватова, направленные против «Серапионовых братьев»: «На путях к пролетарскому творчеству» («Печать и революция», 1922, № 1) и, прежде всего, «Серапионовцы и утилитарность» («Новости», № 5).

Существенным является совпадение литературно-теоретических (Ф 1/2) и литературно-критических позиций, схождения футуристически-формалистского имманентизма («форма создает содержание») с имманентизмом «Серапионовых братьев»[712].

Центр тяжести — как и в Ф 1 — все еще приходится на обнажение приемов, на игровое столкновение техники создания иллюзии, обнажаемой в ее «конвенциональности» непосредственным, комментирующим вмешательством авто-

---

Brothers: Theory and Practice: подробное описание связей между формалистской теорией повествования и сюжета и повествовательной практикой «Серапионовых братьев».

[711] Лунц. Почему мы «Серапионовы братья», с. 30–31; Об идеологии и публицистике; На Запад! Лунц постоянно подчеркивает «специфическую реальность» произведения искусства, онтологически приравниваемого к жизни («быту»): «Искусство так же реально, как и жизнь, и как жизнь без цели и смысла» (Почему мы «Серапионовы братья») — представление, полностью совпадающее с витализмом Ф 1.

[712] Подробнее у И. Груздева, «Лицо и маска»: «Форма подчиняет себе мысль ... » Для Груздева форма тождественна парадигматическому «ряду однородных элементов», их комбинации в соответствии со строгими правилами соотнесения (сюжет и т. д.), которые вторгаются между личным «высказыванием» автора (как биографической личности) и читательским восприятием в качестве «маски» (с. 213–214). О формалистском антиутилитаризме Груздева и Лунца ср. также позицию Н. Никитина, «Вредные мысли» (критика «поучающего искусства», за усиление внимания к «морфологии, синтаксису, фонетике» литературного текста).

ра/рассказчика, с техникой разрушения иллюзии стернианской и романтически-иронической традиции (ср. Лунц. На Запад!, с. 267–268)[713].

В своем призыве «На Запад!» Лунц выступает против традиции, можно сказать — засилия, ориентации русской литературы на «быт»: он критикует сюжетную слабость русской прозы — недостаток, прямо вытекающий из стремления отразить «быт» и изменить его с помощью литературы, так что направленность искусства на увлекательность, «занимательность» предстает прямо-таки осквернением высоких целей литературы. Требование «западников» ввести в русскую литературу жанры, ориентированные на сюжет, на действие (детективный, приключенческий роман и т. п.), должно было не только скорректировать «односторонность» жанровой эволюции, но и достичь канонизирующего остранения причисляемого в русской литературе к «низким жанрам» приключенческого сюжета на фоне жанров, относимых к «высоким» с моральных и идеологических позиций[714].

Оглядываясь назад, Лунц был вынужден признать, что ориентация на сюжет, с которой выступили «Серапионовы братья» (по крайней мере «западническое» крыло) не стала ни общим достоянием «братства», ни доминантой русской прозы 20-х гг. «Раскол» «Серапионовых братьев» и близких к ним прозаиков на группу, ориентированную на сюжет, и группу, ориентированную на бессюжетность, орнаментальность и сказовость, был ясен не только Лунцу, но и формалистской литературной критике, которая, исходя из этого «раскола», пыталась понять основы кризиса «ощущения жанра» в начале 20-х гг.

В особенности Шкловский и Эйхенбаум вступили во все обострявшуюся «борьбу жанров» и высказались, исходя из своих исторических изысканий в области традиции «западных» сюжетных жанров (занятия Шкловского рома-

---

713 Подобно Эйхенбауму (О. Генри и теория новеллы), Лунц также указывает на значение «западных» сюжетных жанров (прежде всего захватывающего жанра «short story» и приключенческого романа) для русской жанровой ситуации начала 20-х гг. Встречающееся у Лунца отождествление фабулы и сюжета (= «чистая интрига», «конструкция» — На Запад!, с. 269) противоречит теории сюжета Ф 2 лишь терминологически, но не по сути, и потому не следует придавать ему особого значения! И сами представители Ф 2 в своих полемически-критических статьях порой использовали (четко разведенные в теории) оба понятия параллельно: «сюжетность» и «фабульность» обозначают в качестве характерного признака определенной жанровой ситуации доминантность чистой интриги и сюжетной увлекательности в соотношении с монтажом статических мотивов и «фактов». С позиций жанрового анализа для Лунца важно прежде всего противопоставление ориентированности на сюжет или материал в прозе 20-х гг.

714 О связях между поэтикой Э. Т. А. Гофмана и «Серапионовых братьев» (прежде всего повествовательной техникой раннего Каверина) см. Каверин В. Э. Т. А. Гофман. — Книга и революция. 1922, № 6 (18), с. 73- (доклад Каверина на торжественном заседании в Доме Искусств полностью опубликован в кн.: Каверин. Собеседник: Воспоминания и портреты, с. 47-). Каверин подчеркивает относительную независимость от поэтики Гофмана «Серапионовых братьев», чьи «сентиментальность, психология, философия и другие вторичные элементы» должны были быть устранены, чтобы осталась чистая остраняющая техника повествовательного искусства Гофмана. Ср. ранние рассказы Каверина — прежде всего «Хронику города Лейпцига за 18... год».

ном и «новеллой тайн», Стивенсоном и Диккенсом, Марком Твеном и традицией рыцарского романа, «готической новеллы» и т. д., проведенный Эйхенбаумом анализ новеллы, short story, прежде всего О. Генри), за развитие русского «авантюрного жанра» в духе западной традиции: не случайно «учениками» Шкловского по Дому Искусств были «западники» Лунц, Каверин, отчасти М. Слонимский (Шкловский. Сентиментальное путешествие, с. 378-). Шкловский с удовлетворением отмечает их «пафос» создания «сложного сюжета без психологической мотивировки».

«Серапионовы братья» позаимствовали у старых мастеров не «темы» (т. е. *мотивацию, материал*), *а приемы, при этом вторично остраняли ироничную* уже в своем современном контексте остраняющую поэтику романтизма в контексте 20-х годов, демотивировали, депсихологизировали ее, с одной стороны, «механизируя» и тем самым пародийно обнажая эволюционно обусловленную канонизацию и конвенционализацию стернианских и романтических приемов остранения (например, разрушения иллюзии за счет авторского отступления в фабульном действии), с другой стороны — подвергая остраняющему функциональному преобразованию за счет сочетания с новым материалом «быта».

Слишком легко доказуемое прямое влияние формалистов на «Серапионовых братьев» не должно заслонять существенной «структурной аналогии» обеих концепций, тем более что сами формалисты в своей исторической теории резко отвергали какое бы то ни было сведение литературной эволюции к непосредственному (за счет личных контактов) «влиянию». Если придерживаться исключительно «генетического» анализа влияний, то во многих случаях можно было бы говорить об обратном влиянии — Льва Лунца на Шкловского, что следует прежде всего из статьи Шкловского «Серапионовы братья» (с. 18–21).

Шкловский повторяет в этой статье — как дословно, так и по смыслу — тезисы Лунца об отрицательных последствиях бессюжетности русской литературы и ее (морального) *презрения по отношению* к западной «беллетристике»:

«Старая русская литература была бессюжетна. Писатели-бытовики брали тем, что Лев Толстой называл “подробностями”, действия же в русской беллетристике, “события” было всегда мало ...» (с. 20–21).

Так же как и Лунц, Шкловский противопоставляет «старой линии» русской прозы (ведущей к орнаментальной и сказовой прозе) «младшую линию», для которой характерны авантюрный роман и чисто сюжетные жанры[715].

То же мнение выражает Эйхенбаум во введении к своей работе «Молодой Толстой» (с. 9-), которую он хотел бы включить в поиски молодой русской прозой новых форм «вне связи с психологическим романом», в борьбу за «возрождение авантюрного романа, которого Россия еще не имела».

Тынянов в своей рецензии 1922 г. на первый альманах «Серапионовы братья» (Берлин, 1922) также высказывается в том смысле, что проза заняла в русской литературе место доминировавшей прежде лирики, и в особенности сюжетная проза — место поэ-

[715] Ср. в связи с этим: Багрий. Русская литература, с. 301-; Шагинян. Литературный дневник. Статьи 1921–1923, с. 128-; Шкловский. Евгений Замятин, с. 20- (жалуется на отсутствие русского Робинзона Крузо, Гулливера или Дон Кихота); Эйхенбаум. Литература, с. 166, 168.

тической, лирической, ритмизованной прозы, какую создали, например, Андрей Белый и орнаменталисты: «нужно почувствовать прозу, ее осознать».

Наиболее подробно Шкловский, Эйхенбаум и Тынянов высказались по поводу общего анализа русской прозы в 1924 г. в журнале «Русский современник» — в тот момент, когда уже совершенно ясно обозначился кризис поначалу столь облагодетельствованной сюжетной прозы, однако еще не было принято ясного решения в пользу бессюжетного жанра «литературы факта». Шкловский в своей статье «Современники и синхронисты» (с. 232–237) констатирует: «друзья Лунца теряют сейчас свою молодость».

Шкловский сожалеет о возвращении «Серапионовых братьев» (например М. Слонимского) к тематизму и «быту», так же как и о неоклассических, неореалистических тенденциях Пролеткульта. Только Каверин сохранил верность намеченному Лунцем пути, в остальном же современная проза распадается на составные части, как прежде поэзия распалась в руках футуристов: «Сюжетные вещи наполняются нейтральным материалом, материал, когда-то заполнявший их, печатается отдельно в виде дневников, заметок».

Эйхенбаум и Тынянов пытаются объяснить в своих статьях этот распад, эту поляризацию жанровых тенденций с позиций теории жанров Ф 3: Эйхенбаум в своей статье «В поисках жанра» (1924) констатирует болезненное «отсутствие жанров и искание их» (с. 229):

«Надежды на фабулу не оправдываются ... Нужна новая комбинация конструктивных элементов, нужен новый материал. А главное — нужна установка на жанр, а не на идеологию, не на «отражение» и не на фабулу» (с. 229).

Как попытки развития «авантюрного романа» на русской почве (главным образом фантастического романа), так и оживление романного жанра как такового оказались неудачными. Эйхенбаум предполагает, что кинематограф полностью поглотил потребность массовой публики в «увлечении»[716].

Тынянов в своей статье «Литературное сегодня» ищет истоки жанрового кризиса также в исчезновении всякого «ощущения жанра», различия между рассказом, повестью и т. д. (с. 150–151): «Каждый жанр важен тогда, когда ощущается ... ощущение жанра важно. Без него слова лишены резонатора, действие развивается нерасчетливо, вслепую ... ощущение нового жанра есть ощущение новизны в литературе ...»

Не ощущается рассказ, «малая форма», — как и «большая форма», традиционный «психологический роман». Поэтому сначала оказалась снятой «психологическая нагрузка», а затем ее место заняла чистая «фабула» (также неоднократно в смысле «сюжета»!). Необычайный успех появившихся в результате «западных романов», например «Хулио Хуренито» Эренбурга, основан именно на ощущении новизны этого жанра, построенного исключительно на действии, анекдоте и депсихологизации героя, сводимого к диалогическим позициям[717]. Тенденции утверждения «авантюрного романа» в новой

---

[716] То же Эйхенбаум. Лесков и современная проза (с. 240): «Кинематограф ... нанес удар роману».

[717] Шкловский (Удачи и поражения Максима Горького, с. 4–5) пренебрежительно характеризует «Хулио Хуренито» Эренбурга и интерес публики к западным сюжетным жанрам как обращение к «иностранной футбольной беллетристике», однако вынужден

русской прозе, раскритикованные Эйхенбаумом как слишком «теоретические», получили весьма скептическую оценку и у Тынянова (Литературное сегодня, с. 155).

В согласии с другими формалистами Тынянов отмечает, что только Каверин осталя верен лозунгам Лунца[718]. Это не в последнюю очередь связано с тем, что Каверин с самого начала был в тесном контакте с формалистами, прежде всего Тыняновым и Эйхенбаумом, чьим учеником, а затем и сотрудником он был в течение многих лет в ленинградском ГИИИ. Шкловский также совершенно явно считает за честь, что Каверин делал свои первые опыты в литературе под его руководством (что не совсем верно): «Каверин писать начал при мне ...» (*Сентиментальное* путешествие, с. *379*).

*С*ущественно в связи с этим скоординированное с формалистами стремление Каверина воздействовать на современную жанровую ситуацию изнутри созданием новых жанров и довести это сознательное вмешательство до сознания предполагаемого читателя, обладающего достаточно развитым «ощущением жанра», сигналами остранения в самом произведении.

Эти сигналы полностью отсутствуют в ранних рассказах В. Катаева, также полностью сюжетных и возникших под влиянием О. Генри и приключенческого и детективного кино (например, Катаев. Бездельник Эдуард. Рассказы. М.; Л., 1925). Когда Каверин в своей «Хронике города Лейпцига за 18... год» просто пропускает XI главу, то это не только сигнал обращения к родственным приемам стернианской традиции, но и связь с соответствующими положениями и аналитическими выводами формалистов, которые подробно и много занимались именно этим феноменом пропуска, т. е. проблемой эквивалентов литературного текста. Это же относится и ко всем прочим стернианским и романтически-ироническим приемам, когда эффект аллюзии оказывается многократно преломленным — благодаря как эволюционной канонизации, так и теоретической «канонизации» в работах представителей формального метода.

Проблема тождества теоретика, интепретатора и практика, художника в одном лице, действительно существовавшая *для Каверина, будет* несколько *подробнее рассмотрена далее.*

Наряду с достаточно известными случаями реализации сюжетных жанров и ранней формалистской теории сюжета в произведениях Каверина, главным образом 20-х гг., следует указать на практически неизвестный рассказ Льва Лунца «Ненормальное явление» (Петербург, 1922, № 2, с. 7–9)[719].

nolens volens признать пародийный и потому ценный с точки зрения эволюции характер романов Эренбурга. О реакции на Эренбурга ср. также рецензию Лунца на «Хулио Хуренито» в альманахе «Город» (Пг., 1923, вып. 1, с. 101–102), в которой он также отмечает эволюционное значение этого романа и его западной традиции — Лукиан, Рабле, Вольтер, Свифт, — по большей части неизвестной русскому читателю.

[718] Замятин. Серапионовы братья. — Литературные записки, 1922, 1, с. 7–8 (о сюжетных экспериментах раннего Каверина и его относительно изолированном положении). В воспоминаниях Каверина можно найти многочисленные описания его отношений с формалистами и «Серапионовыми братьями».
Walter R. The Prose Fiction of Veniamin Kaverin: An Interpretative Study. Ann Arbor, 1974 (Каверин и формализм: с. 12-); Oulanoff H. Kaverin's early prose: Masters and apprentices. — Russian Triquarterly Literature, 1972, vol. 2, p. 261–277.

[719] Лунц делит свой короткий рассказ на четыре сцены, уже заглавия которых указывают на геометрическую структуру сюжета: «Человек без шубы», «Человек в чужой

Лунц хотел представить в своей миниатюре синтетический остраняющий жанр, в котором поэтика (сказового) орнаментализма с присущей ему тенденцией к бессюжетности, техникой каламбурной реализации, персонификации и т. д. сочетается с противостоящей ей поэтикой сюжетности, геометризации сюжета и конфигурации героев, чтобы продемонстрировать на практике жанровую проблематику русской прозы начала 20-х гг. в связи со своей собственной и формалистской программой (Ф 1/2).

Технические аллюзии Лунца подчеркнуты и тематическим совпадением с произведениями Гоголя («Шинель» и «Невский проспект»), «Фальшивым купоном» Толстого (рассказ, на обнажающее сюжет остранение в котором специально указывал Эйхенбаум: Лабиринт сцеплений), «Выигрышным билетом» Чехова и — что касается реализации оксюморона — с «Честным вором» Достоевского: однако эти интертекстуальные аллюзии дополнены и еще раз остраняще преломлены соотнесенностью с формалистской теорией повествования и сюжета, в свою очередь абстрагировавшей и теоретизировавшей как раз те направления поэтики, которые послужили исходной точкой творчества «Серапионовых братьев». В этом смысле Лунц «реализует» в своем рассказе целый ряд сюжетных и повествовательных приемов, которые были особо выделены в теоретических работах Шкловского и Эйхенбаума[720].

Геометризация сюжетного обнажения и демотивировка и депсихологизация героя ведут к крайнему сокращению повествовательного текста и тем самым к столь характерным для прозы «Серапионовых братьев» и формалистов (а также близких им авторов) мини-жанрам, демонстрирующим реализацию определенной (чаще всего очень редуцированной) теоретической программы и представляющим остраняющий жанр «литературно-теоретической притчи». Это относится, например, к крайне сокращенному мини-жанру автобиографической заметки, который был продемонстрирован «Серапионовыми братьями» вслед за

шубе», «Ненормальное явление», «Человек, укравший шубу». Сюжет реализует (в смысле Ф 1) в чрезычайно абсрагированной форме отношения собственности, связывающие фигуры повествования с центральным объектом (шубой), и определяющие отношения этих лиц друг с другом. Расщепление и ступенчатое построение этих собственнических характеристик и функций фигур в этой игре определяется не изменением объекта (шуба во всех четырех сценах остается одной и той же), а изменением точки зрения от одного лица к другому. Шуба как бы воплощает (опредмечивает) в своей сюжетной функции как психологическую, так и правовую (моральную) амбивалентность соотношения субстанциальной, сущностной, онтологической идентичности объекта и его функциональной, психологической и идеологической идентичности, когда он обладает то предметной, то меновой стоимостью. Центральный мотив обокраденного вора или обворованного, который становится вором, реализует тезис Шкловского об оксюморонности, противоречивости сюжетного ядра, из которого сюжет развертывается. Ср. в связи с этим мою статью: Lev Lunc' Erzählung *Nenormal'noe javlenie* als «literaturtheoretische Parabel».

720 Так, ср. прием «развитого в сюжет оксюморона», который Шкловский демонстрирует в своей «Теории прозы» (с. 170) на примере, который и тематически родствен рассказу Лунца, — на «Честном воре» Достоевского. Прием скелетированного сюжета также представлен в теории прозы Шкловского (Теория прозы, с. 56–57: «Например, А любит Б, Б не любит А; когда же Б полюбил А, то А уже не любит Б. На этой схеме построены отношения Евгения Онегина и Татьяны ...»).

футуристически-формалистским антибиографизмом (ср. «Я сам» Маяковского) и тем самым канонизирован для прозы 20-х гг.

Несомненно, Шкловский необычайно сильно повлиял на интенсивную унификацию стилевых и сюжетных приемов этих мини-жанров как в том, что касается тона (свободный телеграфный стиль, крайняя отстраненность и ироничность авторской позиции, небрежное — «вскользь» — описание или перечисление эмоционально нагруженных событий, ярко выраженная типизация и депсихологизация действующих лиц — в том числе и их предельный «анекдотизм» и т. д.), так и в «установке на жанр»: служащие образцом для подражания, создающие *жанр анекдотические пассажи его мемуарных книг* («*Сентиментальное путешествие*», «Ход коня», «Гамбургский счет», «Третья фабрика», «Поиски оптимизма» и др.) еще недостаточно проанализированы в их воздействии на прозу 20-х гг[721]. Существенна в этом отношении не столько проблема влияния или прав «первого изобретателя» жанра, сколько феномен художественной реализации теоретической (и литературно-критической) программы Ф 1/2. Конкретно эта реализация «формалистских прозаиков» соотносится с Сюжетным типом 2, т. е. с проанализированным Шкловским в его теории сюжета развитием сюжета из центрального семантического противоречия, оксюморона, анекдотической загадки, восходящей к «*смысловому* сдвигу». *Из* этого Сюжетного типа *2* и развиваются упомянутые крайне обнаженные смешанные жанры с их «установкой на внешнюю занимательность, новизну, неожиданность, на новую сюжетную или словесную конструкцию» (И. Виноградов. Формализм и творчество, с. 401-).

Шкловский сам обнажает в самом начале «Третьей фабрики» (с. 7–8) технику анекдотизма в историко-теоретическом отступлении: он указывает, что в XVIII и начале XIX в. под анекдотом понимали просто интересный рассказ о необычном явлении; этот жанр, первоначально ориентированный на чистую информацию и содержательный интерес, пережил в более поздней литературе функциональное преобразование за счет смещения внимания с фактической неожиданности на конструктивную, сюжетно-обусловленную «неожиданность развязки». Сейчас в жанре анекдота доминирует ориентация на сюжетный прием развязки:

«Таким образом в современном анекдоте мы ощущаем главным образом конструкцию, в старом анекдоте ощущалась прежде всего занимательность сообщения — материал» (Шкловский. Третья фабрика, с. 8).

В противоположность этим самостоятельным анекдотическим жанрам, реализующим исследованный Эйхенбаумом при анализе О. Генри жанр «сюжетной новеллы», бесчисленные сочиненные Шкловским анекдоты малого и мельчайшего объема играют

---

[721] Хорошим примером этого жанра короткой анекдотической истории, монтируемой в качестве самостоятельного элемента в фельетонно-фактографический смешанный жанр, является рассказ Шкловского «ЗАГС», с которого начинается его вышедшая в 1931 г. книга «Поиски оптимизма». Так же как и у Лунца, очевидна связь с родственными сюжетами и у Чехова, Толстого (в том числе «Фальшивый купон»), и у Боккаччо.

двойную роль: с одной стороны, они представляются таким образом, что все внимание оказывается направленным на их развязку, на «соль», с другой стороны, они находятся в очень тесной функциональной (не только тематической) связи с общим жанром, в котором они претворяют мысли, развитые в эссеистически-теоретических мотивах («генерализация»), в анекдотическое действие, «детализация» которого, т. е. фактическая конкретность, находится в сознательной оппозиции к абстрактности эссеистических мотивов.

Шкловский очень ясно осознает эту двойную ориентацию «анекдотизма» как на сюжетность (т. е. конструктивную разгадку), так и на «фактичность», бессюжетный интерес к материалу, в рамках современной ему «литературы факта»: «... анекдотом мы скоро будем считать ... те факты, которые печатаем в отделе мелочей в газете ... Интерес к авантюрному роману, который мы имеем сейчас, не противоречит только что высказанной мысли. Авантюрный роман — роман нанизывания без установки на связующую линию» (Шкловский. Третья фабрика, с. 8).

Собственная автобиографическая проза Шкловского, жанровые свойства которой будут охарактеризованы далее, состоит из подобного нанизывания анекдотов/новелл, жанровое единство которых обеспечивается как стилистически обозначенной перспективой рассказчика/автора, так и комментирующе-обнажающими эссеистическими мотивами. Прием краткого анекдотического описания, мини-портретов, состоящий в гротескной глобализации деталей, связан с телеграфным стилем Шкловского и его техникой абзаца, канонизирующей в прозе технику поэтической «лесенки» Маяковского, — прием, в развитии которого существенную роль сыграл Андрей Белый[722].

В рамках анекдотического мини-портрета этот прием ведет к глобализации характерной детали, типизирующему обобщению вроде бы случайных, второстепенных черт, которые как мельчайшие анекдотические единицы сочетаются с дескриптивными мотивами[723].

Существенным для правильной оценки жанровой установки в сюжетной прозе Шкловского является приведенный выше тезис (Третья фабрика, с. 8–9), согласно которому авантюрный роман может играть продуктивную эволюционную роль в жанровой ситуации середины 20-х гг. только в том случае, если, с одной стороны, будет обнажена эстетическая условность его конвенциональной структуры (демотивированное «нанизывание анекдотов») и, с другой стороны, будет вводиться новый, экзотический, чуждый жанру материал.

Именно эту «установку на жанр» Шкловский пытался реализовать в сотрудничестве с Вс. Ивановым в приключенческом романе «Иприт» (М., 1925): в

[722] Шкловский в «Zoo, или Письма не о любви» (с. 61) обнажает в теоретическом остраняющем комментарии глобализацию детали, из которой развивается и техника остраняющей типизации (по примеру Гоголя): надо взять определенную деталь и вести себя так, словно эта деталь полностью характеризует описываемый предмет, постоянно используя эту деталь как pars pro toto в качестве сюжетного лейтмотива.

[723] Ср. как один из возможного множества примеров из «Zoo» Шкловского (с. 42) характеристику фольклориста П. Г. Богатырева, который является одновременно субъектом и объектом анекдота, поскольку Богатырев в то время — как поясняет Шкловский в остраняющем комментарии — занимался теорией анекдота.

предисловии к предварительной публикации этого романа, прошедшего почти незамеченным, Шкловский еще раз подчеркивает «установку на жанр» этого спланированного и реализованного в основном им романа:

«Задача романа было заполненье авантюрной схемы не условным литературным материалом, как у Джим-Доллара (Мариэтта Шагинян), В. Катаева ... а описаниями фактического характера. Мне кажется, что кризис жанра может быть изжит только привлечением нового материала. Жанр авантюрного романа сейчас берется нами, как стилизация. Происходит игра штампами и подделка перевода» (Шкловский. Иперит, с. 70).

Вторичный характер «эстетического момента» следует скорее понимать лишь как внешнее признание Шкловским программы ЛЕФа («литературы факта»), сочетание которой со схемой приключенческого романа сознательно подчеркивает эстетический, пародийный или комический характер материала и дает читателю понять, что речь как раз идет не об «описании фактического характера», а об экспериментальном остранении жанра. Шкловский стилизует классическую технику приключенческого романа не только с помощью литературных приемов быстрой смены сцен, депсихологизации плутовского героя, «сюжетной и временной перестановки»; даже внешним оформлением своего романа «Иприт» он указывает на второразрядную и третьеразрядную литературу, эволюционное значение которой было реабилитировано в историко-литературной и социологической теории самого Ф 3.

Роман Шкловского богат остраняющими жанр сигналами, гипертрофически подчеркивающими экспериментальный характер текста: сюда относится прежде всего предварение каждой главы указанием ее содержания, которое, правда, не столько дает ориентирующую информацию («разгадку»), сколько сбивает читателя с толку и интригует его (задает «загадку»); этот прием совершенно однозначно взят из традиции классического авантюрного романа, из того «запаса старых навыков» (Третья фабрика, с. 9), который стилизует Шкловский. Этот старый прием актуализуется, с одной стороны, обнажающими остраняющими комментариями, с другой — выделением важнейших событий крупным шрифтом, как в сенсационных газетных заголовках[724].

Не удивительно, что монтаж столь разнородных жанров и жанровых традиций, как плутовской роман, истории о Тарзане (ср. «Иприт», вып. 3: «Пашка-Тарзан»), стернианский роман, романтически-иронический роман, «физиологический очерк», «литература факта», роман-путешествие, актуальный сатирический роман (в духе Ильфа и Петрова) и т. д., не мог быть успешным.

Тем не менее, чрезвычайно интересно развитие настолько действенного жанрового сигнала, каким является указание содержания глав: в то время как в таком жанровом монтаже, как «Иприт», оно выполняет интегрирующую, организующую, конструктивную функцию, тот же прием в стилизации классического романа в письмах «Zoo, или Письма не о любви» оказывается значительно замкнутым на себя, эстетизированным и развитым в самостоятельные анекдоти-

---

[724] Ср., например, заголовок 3-й главы: «Глава 3. В которой описывается состояние приволжских степей после работ по орошению, и о ПАССАЖИРЕ, КОТОРЫЙ НЕ ХОЧЕТ УСТУПАТЬ МЕСТО. Эта глава и следующая за ней совершенно объясняют начало, не раскрывая, однако, тайны негра». Достаточно демонстративно использует Шкловский и прием авторского отступления в повествовании (прежде всего в 5-й главе!).

ческие мотивы, которые выступают, с одной стороны, сами по себе (как остраняющий монтаж), с другой — как обнажающий, упреждающий остраняющий комментарий[725]:

«ПИСЬМО ВОСЬМОЕ. Оно написано, очевидно, в ответ на замечание, сделанное, вероятно, по телефону, так как в деле не сохранилось никаких письменных следов его ... Все письмо снабжено библейскими параллелями ... ПИСЬМО ПЯТНАДЦАТОЕ. Неожиданное и, по-моему, совершенно лишнее. Содержание этого письма, очевидно, убежало из другой книги того же автора ...»

Наряду с остраняющим монтажом и остраняющим комментарием задача этих указаний содержания, заглавий, прескриптов и т. д. заключается в том, чтобы сигнализировать об авторской «установке на жанр»; в своей совокупности они в чрезвычайно сокращенном и абстрагированном виде обрисовывают сюжетную структуру представляемого смешанного жанра, который без этого «каркаса» комментирующих заголовков не был бы конструктивно достаточно «ощутимым».

Это «ощущение жанра» подкрепляется и остраняющими комментариями, которые вводятся в этот эссеистски-анекдотический монтажный текст.

Еще в 1931 г. Шкловский в книге «Поиски оптимизма», представляющей собой трагикомическое прощание с литературным авангардом последних пятнадцати лет, пытается обозначить свою жанровую позицию, которую он в значительной степени отождествляет с позицией «Серапионовых братьев», отделив ее от «литературы факта» С. Третьякова и «наивного реализма»:

«ЧАСТЬ ТРЕТЬЯ. ЭТО СЕРЕДИНА КНИГИ ИЛИ ОКОЛО ТОГО. Предисловие к середине книги. Книга, читатель, написана по-разному ... Есть, вероятно, два рода поэзии — поэзия инерционная, работающая переработкой, и поэзия обнажающая, вскрывающая жизнь» (с. 61).

---

725 Прием остраняющего содержания главы можно найти у Шкловского и в чисто теоретических работах — например, в «Их настоящее», 5 гл. (с. 35). Ср. также указание заглавия 3-й книги «Поисков оптимизма» Шкловского (с. 62): «У меня нет сил на создание романа, который был бы равен мне по силе. И так я монтирую рассказы с предисловиями». Примером этого может служить рассказ «Как Мага Чакрабон попал в Россию и что он в ней видел» (Гамбурский счет, с. 130- и Поиски оптимизма, с. 68-): Шкловский резко противопоставляет свой рассказ, который он сознательно характеризует как «подписи к картинам» (Поиски оптимизма, с. 127), «литературе факта» Третьякова (в частности, его «Хочу ребенка») и наивной вере в аутентичность монтируемого или описываемого материала: «(Мой сиамец) на самом деле сделан из документов. Происходит литературно мой сиамец из Бунина (!). Там ехал он на корабле вместе с господином из Сан-Франциско ... И здесь Чакрабон поцеловал русскую женщину и по закону жанра (!) сделался ее мужем ... Глава о Сиаме написана по энциклопедическому словарю Брокгауза ...» Столь же пародиен, ориентирован на обнажение жанра «Марко Поло» Шкловского (Поиски оптимизма, с. 76-), который также иронически посвящается С. Третьякову и который одновременно был стилизован Шкловским под детскую книгу (Марко Поло, разведчик), — еще одна метаморфоза «авантюрного романа». И. Виноградов рассматривает — к сожалению, слишком догматически и полемически — реализацию метода формализма в прозе (Формализм и творчество, с. 387-), в том числе и конкретно «анекдотизм» формалистской прозы (с. 401), и прежде всего Шкловского. Дальнейшая литература по прозе формалистов: Гриц. Творчество Шкловского: О «Третьей фабрике».

Менее очевидно, чем непосредственная реализация формалистской теории сюжета, обнажают прозаические произведения Тынянова[726] свою остраняющую жанр интенцию — в большей мере все же развившиеся из анекдота рассказы «Подпоручик Киже», «Восковая персона», «Малолетний Витушишников».

Гораздо существеннее реализации сюжета — прежде всего в литературно-исторических романах Тынянова — была реализация Ф 3, т. е. эволюционно-теоретических и литературно-социологических тезисов, как из «Архаистов и новаторов», так и из «Литературного быта» Эйхенбаума (ср. подробный анализ этих связей теории и практики у Белинкова в его книге «Ю. Тынянов»).

Именно в романах Тынянова «установка на жанр» оказывается многократно преломленной и остраненной: 1) сочетанием исторической документации (в духе Вересаева) и сюжета «авантюрного романа», 2) репсихологизацией функции героя в сюжете с помощью чрезвычайно сложного и стилистически многослойного внутреннего сказового монолога (прежде всего Грибоедова в «Смерти Вазир-Мухтара»), функционально направленного на создание вымышленной реальности, иллюзии (отождествления) и сталкивающегося с совершенно непсихологическими, фактографическими пассажами, которые реконструируют историческую фигуру на основе оригинальных документов (например, Сенковского), благодаря чему 3) конвенциональный жанр историко-био-

---

[726] Наиболее подробно: Белинков. Ю. Тынянов (устанавливает связь с поздней социологией литературы формалистов); ср. также: Тынянов. Писатель и ученый: Воспоминания. Размышления. Встречи. М., 1966.

Л. Гинзбург (Тынянов. Писатель и ученый, с. 86-), которая сама была ученицей Тынянова по ленинградскому ГИИИ, сообщает, что все студенты Тынянова и Эйхенбаума в какой-либо форме занимались литературой и получали в этом поддержку Тынянова (с. 109). В том же сборнике В. Каверин (с. 21–47) подробно рассматривает связь между научными исследованиями Тынянова и его повествовательной прозой и справедливо критикует распространенное представление, будто художественная деятельность «излечила» Тынянова от его научных ошибок (так и Белинков, с. 19–20). Согласно Каверину, нет ни содержательного, ни методологического противоречия между научными и художественными произведениями Тынянова, речь идет скорее о художественной реализации проблем, которые едва ли могли быть очерчены научным путем. Эйхенбаум в своей статье (там же, с. 73-) придерживается сходного мнения и подчеркивает тесную связь всех научных работ Тынянова с «современностью» (с. 74): «... границы исследования сдвинулись: мелочи быта и случайности вторглись в историю литературы. Многие детали, не находившие места в прежней науке, получили важный историко-литературный смысл. Наука стала интимной ...» (с. 75). Таким образом, реализация теории «литературного быта» стала последовательным продолжением теории Ф 2/3. Особенно существенную роль играла в романах и рассказах Тынянова формалистская теория «литературной личности»: произведения Тынянова были реализацией как формалистской теории Ф 2/3, так и литературно-критической позиции формализма, порождая, так сказать, «искусственно» (= средствами искусства) теоретически постулированный жанр, до того в русской современной прозе в такой форме не известный, — соединение лирического повествования, внутреннего монолога с «документальностью» «литературы факта» (с. 80). Эйхенбаум обратился к «Творчеству Ю. Тынянова» в 1940 г. (Эйхенбаум. О прозе. Л., 1969, с. 380–420), прямо охарактеризовав литературно-историческую прозу Тынянова как «научные романы» (с. 381), обладающие нарочитой «демонстративностью» и потому остраняющие жанр. Уже литературоведческие работы Тынянова отличались чертами «художественного видения» (с. 384). Ср. указания самого Тынянова на присущую ему манеру письма: Тынянов. Как мы пишем (1930, с. 158–168; перепечатано в кн.: Тынянов. Писатель и ученый, с. 197-).

графического романа остраняется точно так же, как в Ф 3 — исторический биографизм с помощью теории «литературной личности», реконструируемой не как психологическая, а как эволюционная и литературно-социологическая позиция.

К области реализации Ф 3 относится и попытка Тынянова с одной стороны стилистически реконструировать в сказе героя (с историко-языковой точностью) принцип синхронного восприятия и оценки («апперцепционный фон») — а с другой стороны обнажить их эстетическую условность анахроническими стилевыми сигналами. Более внимательный анализ мог бы показать, что нет ни одной области теории Ф 3, которая не была бы художественно реализована Тыняновым в прозе. В связи с этим следовало бы также проследить методологические истоки «сюжетной зауми»[727], геометризации сюжета и полиперспективного обособления аспектов, выступающих в произведении одновременно (позиции героя — рассказчика — автора) в эстетике абстрактной, кубистической, супрематистской живописи и вообще изобразительного искусства, — связь, которая именно у представителей «формалистской прозы» оказывается более или менее ясно выраженной: это касается как романа Тынянова «Кюхля» (1925), где герой, как шахматная фигура, движется в поле неподвластных ему сил, олицетворением которых служит «геометрия города Петербурга», т. е. пространственные сочетания мест, каналов и рек, господствующие над геометрией человеческих отношений, так и вышедшего в 1927 г. небольшого романа Юрия Олеши «Зависть», в котором сложная идеологическая и психологическая ситуация также сводится к столь же геометрической, даже алгебраической конфигурации позиций героя.

Принцип геометризации и расщепления перспективы был прямо тематически соотнесен Каверином в его романе «Художник неизвестен» с абстрактной, кубофутуристической эстетикой в живописи. В завершающих строках эпилога Каверин совершенно однозначно обнажает эту связь:

«Цвета: светло-зеленый, черный, глубокий синий. Кое-где, очевидно с намерением, оставлен грунт. Фигуры выписаны отрывистыми мазками. Картон — что придает отпечаток некоторой деревянности в фактуре. Масло. 80 × 120. Художник неизвестен» (Каверин. Художник неизвестен, с. 154).

Как уже в романе «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» (1928), реализующем в судьбе героя как теоретическую, так и «бытовую» позицию формализма, действие книги «Художник неизвестен» также разворачивается в самой художественной среде, что дает автору возможность вкладывать художественно-теоретические и художественно-критические экскурсы в качестве остраняющих комментариев в уста героев, геометрическое сочетание которых, так же как в «Зависти» Олеши (или «Городах и годах» К. Федина, «Хулио Хуренито» Эренбурга, «Воре» Леонова и др.), обнажает характерную для «тезисного романа» конфронтацию разнородных идеологических позиций. Так же как и в «Зависти» Олеши, Каверин меняет на протяжении книги повест-

[727] И. Виноградов (Формализм и творчество, с. 396–397) использует это понятие (правда, в негативном смысле) для характеристики рассказа Каверина «Хроника города Лейпцига за 18... год», подробнее см. Oulanoff. The Serapion Brothers, p. 148-.

вовательную перспективу: роман начинается от 3-го лица, но уже во 2-й главе автор как непосредственный регистратор событий вторгается в происходящее от 1-го лица, при этом он — в традиции стернианских отступлений — постоянно прерывает развертывание фабулы отступлениями и размышлениями литературно-теоретического характера. В этих размышлениях Каверин воспроизводит, часто дословно совпадая с оригиналом, формалистские положения, например, центральный в остранении принцип нового видения в эпилоге:

«Только новое зрение, смело опирающееся на то, что все другие считают случайным или банальным, *могло решиться на такое возвращение к детской природе вещей»* *(с. 154).*

Каверин реализует в своем романе все проанализированные формалистами в теории сюжета приемы остранения, а кроме того виталистическое мироощущение Ф 1, преломленное плюралистически-либеральной социальной теорией Ф 3, и поиск формализмом самоотождествления в теории «литературного быта» и полемике с идеологами и социологами. Каверин заходит даже так далеко, что «персонифицирует» некоторые положения формализма в героях романа — так, «заумность» олицетворяется лингвистом Жабой, а положение об остраняющем монтаже — начальником монтажного отдела театра Визелем: оба, как друзья художника Архимедова, отстаивают автономную реальность искусства и его превосходство над жизнью, «бытом», радикальным представителем которого является противник Архимедова Шпекторов. Подобно тому как в представлении «лингвиста Жабы» (= Ф 1) имена вещей «жили отдельно от предметов и были так же реальны, как и сами вещи», мастер монтажа Визель утверждает притязание своего «мира кулис» на реальность, мира, который от вмешательства Шпекторова, олицетворения внехудожественной прагматики, распадается в прах. План преобразования мира и переименования вещей, вынашиваемый Архимедовым, терпит поражение в столкновении с общественной реальностью (= Шпекторов), так же как и надежда авангарда (прежде всего футуризма, конструктивизма, «производственников» и «Серапионовых братьев») на общественное признание его функции как остраняющего катализатора, который делает мертвый материал фактов, с одной стороны, чувственно воспринимаемым (ощутимость), с другой — критически осознаваемым (условность).

3. Литературно-критическая оценка и поэтическая реализация теории сказа и повествования Ф 2 в «формалистской прозе»

Очень скоро примыкавшим к «западническому» крылу «Серапионовых братьев» формалистам (прежде всего Шкловскому) пришлось убедиться в том, что «искусственное» введение чисто сюжетных жанров не могло преодолеть «орнаментальные» тенденции сказовой прозы, несомненно доминировавшие в первой половине 20-х гг. В противоположность Шкловскому, Эйхенбаум видел основную проблему прозы того времени в России в «повествовательной форме» — а не в развитии сюжетных жанров (Эйхенбаум. Лесков и современная проза, с. 223–224).

Подобно тому как Шкловский мог рассматривать сюжетные остраняющие жанры прозы 20-х и начала 30-х гг. в качестве реализации своей теории сюжета, актуализация сказового жанра в то же время также может быть истолкована как реализация теории повествования Эйхенбаума, Тынянова, Виноградова и

др. формалистов. Эйхенбаум понимал, что сказ «Серапионовых братьев», Пильняка, Зощенко, Леонова и др. еще раз «эстетизировал» в новом литературном контексте канонизированную уже в XIX в. систему стилистических приемов, снабдив ее новыми функциями и интенциями и выводя во многом за пределы «классических» сказовых приемов Даля, Лескова, Гоголя. Обращает на себя винмание то, что формалисты теоретически обобщили в развитии своей теории сказа и повествования (Ф 2) именно те эволюционные тенденции, коорые были актуальны в сказовой прозе 20-х гг.: развитие реалистически обусловленного и психологически мотивированного «характерного сказа» (Сказ 2) в депсихологизированный, демотивированный, орнаментальный «свободный» сказ (Сказ 1), в сказовую стилизацию.

Разобранная при рассмотрении Ф 2 сложная редукция Сказа 2 к Сказу 1 играет решающую роль в развитии сказового жанра 20-х гг. Тенденция от психологического романа (осужденного Эйхенбаумом как устарелая, синкретическая форма) и его приемов характеризующего, имитативного сказа, с одной стороны, к анекдотической сюжетности (в качестве побочной линии) и, с другой стороны, к орнаментальной бессюжетности (как основной линии) параллельна редукции Сказа 2 к Сказу 1. Согласно Эйхенбауму, новый, орнаментальный сказ (например, Пильняка или Вс. Иванова) уже имеет очень мало общего с «устным высказыванием» (Эйхенбаум. Лесков и современная проза, с. 225); специфический тип рассказчика как бы поглощается языковым материалом, самоценной стилизацией[728].

В «свободном», орнаментальном сказе Белого, Ремизова, Пильняка, Замятина, Федина и др. от характерного, повествовательного сказа осталась лишь «сказовая окраска», «горнило, в котором предчувствуется образование новых форм литературно-письменной, художественной речи» (Виноградов. Проблема сказа в стилистике, с. 205).

Формалисты единодушны в признании роли посредников за Ремизовым и Замятиным (и Белым) при трансформации фольклорного сказа Лескова и сказа «натуральной школы» (прежде всего Гоголя) в «орнаментальный сказ» «Серапионовых братьев» и «революционного романтизма» начала 20-х гг.[729]

Наиболее подробно эволюцию сказового жанра рассматривает Тынянов в уже цитировавшейся статье «Литературное сегодня». Обращает на себя внимание согласие, с которым Тынянов (с. 156–157), а также Груздев (Лицо и маска, с. 231–232) и прежде всего Шкловский (Пять человек знакомых, с. 41 и 45-) расценивают доминирующий у Замятина прием реализации метафоры в качестве «угрозы» развитию жанра: Тынянов подчеркивает перифрастический характер речи Замятина и его героев. Он критикует комбинацию этого

[728] Виноградов. Язык Зощенко.—В кн.: Михаил Зощенко (рассматривает сказ Зощенко как оригинальную эстетическую игру с гетерогенными социолектами и общепринятым литературным языком).

[729] Эйхенбаум. Лесков и современная проза, с. 221–222; Шкловский. Серапионовы братья (о линии Лесков — Ремизов — Белый — Замятин); Эйхенбаум. О прозе М. Кузмина.—Сквозь литературу, с. 196–200; Тынянов. Серапионовы братья (о подчеркнутости звуковой стороны прозы у Белого, Ремизова и др.); Груздев. Лицо и маска, с. 230- (Ремизов, Замятин, Белый как предшественники орнаментального сказа).

стилистического «кубизма», чисто языковых приемов реализации с приемами психологического романа, конкретность которого не сочетается с абстрактным характером языка (с. 157).

При анализе сказовой прозы «Серапионовых братьев» Тынянов делает характерный для жанровой системы 20-х гг. вывод, что границы между писателями исчезли, так что их творчество представляет собой единый текст с единой доминантой (Литературное сегодня). Тем не менее в этом тексте можно распознать две тенденции: старый юмористический сказ лесковской линии и «сказ ремизовский», лирический. Примечательна критика Тыняновым перспективной дефиниции сказа и решительное предпочтение Сказа 1.

Согласно Тынянову, именно эта отсылка к «психологии» речи создает комические эффекты, характерные для сказа Зощенко, в то время как «высокий, лирический сказ» (например, «Туатамур» Леонова) порождает эффект зауми.

Эта достаточно поверхностная классификация Тынянова не была существенно расширена и в статье Эйхенбаума «В поисках жанра» (с. 230-): во всяком случае, Эйхенбаум ясно видит, что господство сказовой прозы (прежде всего орнаментального направления) близится к концу и трансформируется в жанр «автобиографического рассказа» (Горький, Шкловский и др.), служащий переходом к господству «литературы факта» во всех ее разновидностях.

Более ясно Шкловский смог оценить развитие сказового жанра в 1928 г., конкретно — комического сказа Зощенко (О Зощенке и большой литературе, с. 15–25). Как и Тынянов, он подчеркивает проблематику активизации читателя: устаревшие, канонизированные жанры «большой литературы», представленные пропагандистами неоклассицизма, неореализма, издателями «толстых журналов», не смогли выйти на тот широкий «читательский рынок», на который они претендовали согласно своим целевым установкам (понятность, партийность, следование образцам и т. д.). Широкого массового успеха смогли достичь лишь произведения Эренбурга, Сейфуллиной и Зощенко — то есть представителей «малого искусства», периферии[730].

Защита «низких», малых жанров предполагает критику языка и стиля, обладающую несоответствием между новой «советской» тематикой и старыми, обветшалыми стилевыми шаблонами «высокой» литературы. Поэтому Шкловский определяет сказ (конкретно — комический сказ Зощенко) в духе формалистской теории пародии, как стилистический сигнал второго плана, который может происходить из иной языковой традиции (с. 18), не совпадающей с (редуцированной, «примитивной») остраненной перспективой рассказчика. Тем самым однозначно определяется эволюционная остраняющая функция комического сказа: игра «словесными клише» служит не (транзитивной) цели характеристики героя

[730] Сам Зощенко определяет во введении к цитировавшемуся сборнику (Михаил Зощенко, с. 8–10) свою жанровую позицию очень ясно, и это определение в значительной степени совпадает с оценкой Шкловского: Зощенко противопоставляет официальному социальному заказу на создание «высокой» советской литературы канонизацию «неуважаемой формы журнального фельетона и коротенького рассказа» («мелкой литературы» вообще), к которой он относит и свой сказовый жанр. Зощенко тоже рассматривает свои сочинения как пародию на «псевдо-пролетарских писателей» или же на большую форму (традиционного) психологического романа, с которой боролись и формалисты.

или языковой маски, а «работе над поэтическим языком» в смысле той языковой идеологической критики, как она была продемонстрирована формалистами в рамках Ф 2 на примере риторических приемов речи Ленина. Сказ мотивирует «второе восприятие вещи» (О Зощенке и большой литературе, с. 17) — критический взгляд, скрываемый шаблонами «официального» литературного языка: в этой точке происходит пересечение эстетически-эволюционной и критически-обнажающей функции пародийного сказа.

Насколько далеко заходит соответствие между стилевыми и жанровыми интенциями Зощенко и Шкловского, подтверждает следующее признание: «Может быть какому-нибудь современнику Пушкина так же трудно было читать Карамзина, как сейчас мне читать современного писателя старой литературной школы. Может быть единственный человек в русской литературе, который понял это, — Виктор Шкловский. Он первый порвал старую форму литературного языка. Он укоротил фразу. Он "ввел воздух" в свои статьи. Стало удобно и легко читать. Я сделал то же самое. Я пишу очень сжато. Фраза у меня короткая. Доступная бедным. Может быть поэтому у меня много читателей» (Зощенко. О себе, о критиках и о своей работе, с. 11). Эта тесная связь, которую Зощенко устанавливает здесь между своим пародийным сказом и фельетонным авторским сказом Шкловского, может быть распространена и на других «Серапионовых братьев» и примыкающих к ним авторов, которые — по крайней мере в первой половине 20-х гг. — находились под определяющим влиянием не только теории, но и литературной практики Шкловского.

Как уже упоминалось, литературно-критическая работа формалистов над современной повествовательной техникой была сосредоточена, с одной стороны, на сведении Сказа 2 к Сказу 1, а с другой стороны — на эволюционной функции пародийного сказа.

Это редуцированное поле зрения подтверждается и протестом Тынянова против интерпретации сказа как «призмы», представляющей собой специфическую деформирующую инстанцию, которой соответствует реальное сознание, объективная социальная или психологическая позиция, и протестом Шкловского против сведения сказа к его первичным стилистически-языковым функциям. Однако этой оценке повествовательной техники и сказа формалистскими литературными критиками противоречит объективное развитие русской прозы 20-х гг., которая в своих рассказах и романах с удивительной полнотой претворяла в практику формалистскую теорию стилистической и конструктивной реализации специфической остраняющей перспективы рассказчика или героя, так же как и структуры повествовательной точки зрения, сигнализируя об этой реализации формалистской теории остранения многочисленными остраняющими комментариями.

Особенно ясно обнажена реализация формалистской теории остраняющей преспективы в таких рассказах, как, например, «Песь», «Дежи» Н. Н. Никитина, «Песьи души» Федина и др., в которых действительность остраненно дана в восприятии животного, подобно тому как Шкловский в своем анализе «Холстомера» сделал это исходной точкой теории остранения. Во всяком случае Тынянов отметил эту связь в своей рецензии на сборник «Серапионовых братьев» (1922, с. 134–135): «"Звериные рассказы" у "Серапионовых братьев" знаменательны: авторское "я", сказ — проводят задачу искажения

перспективы, снижения большого и увеличения малого ... в рассказ ... вторгаются деформированные, преломленные зверем обрывки нового быта ...»

Тынянов определенно характеризует этот прием как «остранение мира через зверя» — прием, который Булгаков в рамках своей гротескной поэтики через несколько лет довел до совершенства в (ставшей известной лишь позднее) повести «Собачье сердце» (1925).

Анималистически-виталистский взгляд на мир «революционного романтизма» (Пильняк, Вс. Иванов, Бабель, Леонов, Никитин и др.) и «Скифов» обнаруживает обширные параллели с витализмом ранних формалистов, в первую очередь в том, что касается эстетизации социально-политических пертурбаций в ходе Гражданской войны как «стихийного» природного события, как репримитивизации человека и обновления его чувственности; именно эта эстетизация оказалась в центре критики Троцким «Серапионовых братьев» и «революционного романтизма».

Экзистенциализация принципа остранения Шкловским, его перенос сенсуалистически-виталистских предпосылок художественного импрессионизма и неопримитивизма на «бытовую» позицию теоретика и художника в революции и Гражданской войне, в эмиграции или в тоталитарном обществе обнаруживают много точек соприкосновения с виталистской позицией Пильняка, Иванова, Никитина и др., позицией, с которой жестокость, абсурдность и хаос Гражданской войны предстают депсихологизированными, деидеологизированными, лишенными морального измерения. Шкловский и сам — как еще предстоит показать — в своих воспоминаниях о Гражданской войне («Сентиментальное путешествие») дал литературное выражение этой остраняющей виталистской позиции, эстетизировав ее и существенно определив тем самым стиль и сюжет прозы «революционного романтизма». Тем более удивительно, что *ни Шкловский, ни другие формалисты не смогли* достойно оценить в критических работах реализацию *этой остраняющей позиции в прозе Никитина, Иванова, Пильняка*, Бабеля и многих других; литературно-критическая реакция формалистов ограничилась лишь несколькими указаниями.

В наибольшей степени отдал должное этому аспекту Шкловский в статье «И. Бабель», в которой он, однако, особо подчеркивает, что за остраняющей повествовательной перспективой у Бабеля не стоит искать «отчуждения от жизни» как общей позиции (с. 153). Дело обстоит как раз наоборот: «мастерство (т. е. техника остраненного описания, остраняющий сказ) оставило на человеке следы своих инструментов». Несколькими предложениями далее Шкловский все-таки и сам устанавливает каузальную связь между остраняющей позицией и остраняющей нарративной перспективой.

Как Пьер в «Войне и мире» Толстого, Бабель движется словно «посторонний наблюдатель», «человек не на своем месте» в совершенно чуждой ему ситуации (Гражданская война) и среде (армия). «Он чужой в армии, он иностранец с правом удивления»; тем самым его остраняющая перспектива вполне реалистично мотивирована. Зато немотивированной является ироническая техника нарочито «хладнокровного» описания жестоких, обычно производящих силь-

нейшее эмоциональное воздействие сцен. К сожалению, Шкловский лишь очень бегло отмечает этот разрыв в мотивации перспективы, когда заявляет, что у Бабеля доминируют, с одной стороны, «стиль и быт» (т. е. ироничное остраненное описание), с другой — «быт и автор» (т. е. эмпирически мотивированная остраняющая позиция репортера).

Удивительно, что Шкловский не использует напрашивающееся сравнение Бабеля (который не случайно выделяется в конармии как единственный человек в очках) с близоруким Пьером Безуховым у Толстого (тоже носящим очки), в то время как он по иному поводу особо указывает, что Пильняк — так же как Вс. Иванов, М. Кольцов и Никитин — носит очки (Пять человек знакомых, с. 71–72).

Ю. Олеша с готовностью обнажает в повести «Зависть» приемы остраненного описания, иносказания, деформации привычных связей за счет оптических искажений[731], например, в изогнутом уличном зеркале, в лужах или в остраняющей оптике «перевернутого бинокля»:

«Я нахожу, что ландшафт, наблюдаемый сквозь удаляющие стекла бинокля, выигрывает в блеске, яркости и стереоскопичности ... Вещь, оставаясь знакомой вещью, вдруг делается до смешности малой, непривычной. Это вызывает в наблюдателе детские представления» (Олеша. Зависть, с. 69–70).

Не обратили формалисты внимание и на пристрастие многих прозаиков этого периода к остраняющей технике наивного взгляда, детской остраняющей перспективы, художественно реализующей формалистский наивизм.

Рассказ Олеши «Лиомпа», например, читается словно демонстрация теории деавтоматизации Шкловского, в том виде, как он ее формулирует, например, в работе о Розанове[732].

Наряду с остраняющими позициями «постороннего наблюдателя», редуцированной перспективой «дикаря», сумасшедшего, ограниченного человека, ребенка, центральную роль прежде всего в раннем сказе Л. Леонова играет социально и регионально обусловленная редукция поля зрения; это относится прежде всего к его «Запискам Ковякина» (1922–23), которые принадлежат к числу наиболее удавшихся результатов полностью мотивированного перспективой Сказа 2: следуя тыняновской теории пародии (в статье «Достоевский и Гоголь»), можно сказать, что подобно тому как Достоевский не просто имитирует сюжетные и стилевые приемы Гоголя, а «играет» ими, стилизует их, Леонов так же играет с повествовательной техникой Достоевского, пародийно механизируя их. Апогея эта тенденция достигает в романе Леонова «Вор» (1927), который демонстрирует весь арсенал формалистской теории повествовательной

[731] Очки у Архимедова, героя романа Каверина «Художник неизвестен», также указывают на его периферийную (идеологическую и социальную) позицию.

[732] Юрий Олеша (Лиомпа. — Избр. соч., с. 271–272) описывает в этом рассказе сразу два процесса остранения: с одной стороны, нарастающую редукцию перспективы возрослого из-за приближающейся смерти (остраняющая перспектива умирающего деда), с другой стороны, редуцированную перспективу ребенка, который еще не владеет пространственно-временными и каузальными координатами. Ср. об этом: Шкловский. Теория прозы, с. 178. Nilsson. Through the wrong end of binoculars: An introduction to Jurij Oleša (указание на Шкловского); Он же. A hall of Mirrors. Nabokov and Oleša.

«точки зрения» и сказовой перспективы с уникальной полнотой и остраняющим обнажением.

Леонов сталкивает в своем романе три автономных аспекта повествования, которые развиваются в сложной игре зависимости и независимости друг от друга, при этом для каждого доминирующего в данный момент аспекта оба других объективируются как предмет повествования, порой даже персонифицируются: таким образом Леонов канонизирует используемого у Достоевского лишь маргинально фиктивного рассказчика, который, как и свидетель и хронист, сам участвует в событиях (правда, лишь на периферии и всегда с небольшим запаздыванием). Этот рассказчик или хронист у Достоевского — нередко непризнанный писатель, чья редуцированная перспектива проявляется не только в стилистике, но и в ограниченности его повествовательного поля зрения. Рассказчик Леонова также подобный хронист, незначительный писака, который предлагает свою интерпретацию событий параллельно «настоящему» автору, Леонову, и эта интерпретация критикуется, поправляется и нередко высмеивается «главным автором». Однако подобно тому как рассказчик эмансипируется от автора, герои романа также претендуют на самостоятельную перспективу и атакуют рассказчика[733].

Однако Леонов делает еще один шаг от эмансипации повествовательной перспективы героя к эмансипации героя от автора или рассказчика, как ее демонстрирует на материале Достоевского Бахтин в своей теории «полифонического романа». Герои Леонова вполне сознают, что они играют роль не только в вымышленной фабуле «всемогущего рассказчика», но и в сюжете «всего романа», в котором они выступают наравне с рассказчиком (Фирсовым), который сам является романной фигурой в руках автора (Леонова): герои то и дело осведомляются у Фирсова о дальнейшем ходе его романа (в котором они сами фигурируют), дают ему советы по развитию сюжета, поясняют ему жаргонные выражения их низового сказа, предлагают новых героев и вообще пытаются самостоятельно вмешиваться в действие.

Фирсов — карикатура на всемогущего автора «монологического» романа, «монофонического» повествования, автора, рассматривающего героев как «свои создания». Однако его власть ограничена там, где он пытается перестать быть наблюдателем и вторгнуться в качестве личного участника в «действие», там где он берет на себя «роль героя». Леонов упредил критику, сам цитируя ее аргументы в романе и соглашаясь с ее оценкой Фирсова. Фирсов, а в еще большей степени леоновская «философия», ее «бытовая» позиция в действительности совсем не были конформистскими. Подмеченное

---

[733] «Леонов» (т. е. введенный в качестве параллельного рассказчика автор) то и дело ловит рассказчика (Фирсова) на сознательном искажении и неверном истолковании высказываний и действий героев, которых он — соответственно литературной норме «бытового романа» — шаблонизирует и «олитературивает» (в негативном смысле «литературщины»). О роли «рассказчика-хроникера» у Достоевского ср. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы (3-е изд. 1979), с. 305–318.
В личности и стиле Фирсова Леонов пародирует «бытописателей» периода НЭПа, которых он высмеивает как «недогорьких»; столь же критично отношение к репортерам-очеркистам «литературы факта».

критиками в романе Фирсова отсутствие «единой идеи» (упрек, адресованный Троцким в «Литературе и революции» «пильняковщине») дополнялось полным отсутствием ясной идеологической регламентации героев автором. Вместо этого Леонов (правда, полуиронически) вырабатывает эстетический взгляд на мир, развивает «витализм», подобно «революционным романтикам» и формалистам:

«Он любил жизнь с ее несообразностями ... и ее кажущейся бессмысленностью ... Если верить записной книжке Фирсова, то все в мире — дождевая лужа и отражающаяся в ней галактическая туманность — ... удивительное чудо» (с. 203).

Наиболее последовательно этот виталистический сенсуализм и полифоническая структура повествовательной перспективы были художественно реализованы Владимиром Набоковым в его романах и рассказах начиная с 20-х гг.; здесь можно ограничиться только указанием на существенную связь его творчества и его видения мира с формализмом — подробный анализ этой связи выходит за рамки литературно-критического «горизонта» самих формалистов.

4. Литературно-критическая оценка «литературы факта» в жанровой системе 20-х гг. и ее поэтическая реализация в «формалистской прозе»

С точки зрения литературной критики «борьба жанров», которая в литературоведении реконструируется и систематизируется «без оценки», всегда оказывается кризисом ощущения жанра, нерешенным спором, открытость которого вовлекает позицию интерпретатора (читателя, критика, ученого — и художника) в борьбу и побуждает к активному участию в ней. Выступление формалистской литературной критики за продуктивную с ее точки зрения синхронную тенденцию (например, сюжетность, развитие самостоятельного русского «авантюрного жанра» и др.) не исключало — как уже отмечалось — одновременных или следующих вскоре после этого оценок в качестве доминантной прямо противоположной тенденции (например, бессюжетности, фактографического жанра) — при условии, что эта тенденция, как и ее противоположность (или вместе с ней), была направлена против аффирмативной эстетической нормы, представленной, в данном случае, конвенциональными формами психологического романа, отражавшими неоклассические, неореалистические тенденции.

Ориентация формалистской критики на постоянный кризис, являющийся выражением всякого свободно и революционно развивающегося искусства, включает в себя и ориентацию на постоянный пересмотр позиций, позволяющий критику распознать синхронные сдвиги (в жанровой системе) уже по смене полярности и довести их до сознания как художников, так и публики. Узкое понимание жанрового кризиса как выражения культурного декаданса, слабости творческих сил или «ошибочной» мировоззренческой позиции, напротив, всегда является выражением аффирмативной, ориентированной на status quo, догматически-монологической позиции.

И практический, и теоретический опыт литературно-исторического, эволюционно-теоретического и литературно-социологического анализа давал форма-

листской литературной критике возможность оценивать смещение доминант в пределах синхронной жанровой системы как позитивное явление и уже синхронно легитимировать в его закономерности.

Несмотря на то, что часть формалистов (прежде всего Шкловский) осуществляла экспансивные попытки оживления или внедрения «сюжетных жанров», в литературно-критических статьях те же формалисты не могли не признать «поражение» этой жанровой тенденции и господство бессюжетных жанров, «литературы факта»:

«Мы сейчас переживаем эпоху неощутимости сюжетной формы, которая так ушла из светлого поля сознания, как в языке перестала ощущаться грамматическая форма» (Шкловский. Третья фабрика, с. 87; Он же. Удачи и поражения Максима Горького, с. 52; Гофман В. Место Пильняка, с. 9–10).

Три главных фактора определяют доминантность бессюжетных жанров в русской прозе 20-х гг.:

– эстетизация фактов (Материал 1) благодаря новой «установке на материал»;

– олитературивание периферийных жанров «литературного быта», т. е. канонизация бывших до того «личными», научными, политическими, тривиальными и т. д. жанрами, например мемуаров, писем, путевых заметок, биографий, эссе, фельетонов, теоретических текстов, и

– соединение обоих этих факторов с традицией орнаментального, бессюжетного прозаического монтажа, т. е. с жанрами Сюжетного типа 1.

А. Эстетизация «материала фактов»

Как уже было показано, формалисты рассматривали «установку на голый материал» *не как выход* за пределы условности, выход за пределы искусства (в *направлении прагматики и утилитарной транзитивности*), а как условное смещение границ между жанрами, а также литературой и не-литературой: стремление к «новому ощущению материала» скоординировано со стремлением к «новому ощущению жанра».

Центральный эстетический эффект фактографического жанра заключается в напряжении между объективной подлинностью используемых материалов (документов, описаний, исторических источников, цитат и т. д.) и их условностью в рамках литературного, художественного прозаического жанра, в контексте которого использованный материал видится по-новому. Однако «обновляется» не только материал, «факты», — «формы», сюжеты, жанры также претерпевают существенное оживление благодаря постоянному притоку нового материала из «быта» (Шкловский. Гамбургский счет, с. 84–85).

Примечательно подчеркивание обусловленности нового отношения к фактическому материалу психологией восприятия:

«Мы воспринимаем сейчас как литературу мемуары, ощущая их эстетически» (Третья фабрика, с. 9); «Факты переживаются эстетически. Художественная вещь может сейчас и не иметь сюжета» (Гамбургский счет, с. 19, 66).

«Нынешнее искусство живо материалом, а не конструкцией. Странное явление в эпоху конструктивизма, но сам конструктивизм — установка на фактуру — материал, на фотографию — сам конструктивизм есть в лучшей своей части — "материализм"» (Их настоящее, с. 86).

Указание Шкловского на связь между «вещизмом», «установкой на фактуру», «великой реалистикой», с одной стороны, и интересом к физическим свойствам предметов, «установкой на материал», новой «литературой факта» — с другой, ясно обнаруживает происхождение новой литературно-критической позиции формализма от сенсуалистской основы Ф 1. Эта сенсуалистская интерпретация оказывается, правда, потом (прежде всего у Шкловского) перекрытой литературно-социологической интерпретацией: ощущение вещи входит в социально-коммуникативное знание о вещи, в требование профессиональной работы с фактами и их «бытовой» позицией:

«Нам нужно добиться точного описания предмета ... Необходимо улучшить способ определения вещей, усилить сознательность восприятия ... В результате такой внелитературной работы мы получим новую литературную форму» (Гамбургский счет, с. 123, 126).

Таким образом, «ремесло» писателя включает не только владение литературной техникой, но и знание материала, искусство «исследования», «знание предмета».

Этому обращению фактографов к материалу «быта» соответствует обращение формалистов — теоретиков литературы к фактичности (в противоположность первоначальному интересу к эволюционному конструкту) и «литературному быту».

Более конкретно это методологическое соответствие проявляется в сравнении «литературной личности» как научного объекта историко-литературной реконструкции (Ф 3) с «литературной личностью» как предметом фактографического жанра (мемуаров, собраний писем, автобиографий и т. д.): например, в посвященном Розанову исследовании Шкловского «Литература вне сюжета» (с. 162-), где проблема «документальности» освещена как с точки зрения истории литературы, так и с точки зрения художественной работы с (биографическими) фактами. В этой работе Шкловский пытался соединить или совместить на одном методологическом уровне имманентный подход Ф 1 («литературное произведение есть чистая форма ... отношение материалов» — с. 162) с теорией сюжета Ф 2 (прежде всего с теорией бессюжетности) и теорией жанра и «быта» Ф 3.

Введение неканонизированных тем должно было быть расценено как деканонизация господствующей жанровой системы, или, вернее: введение в литературу жанров, обычно связываемых с этими интимными, домашними, личными — однако в то же время и публичными, политическими, философскими темами (например, жанра письма, личной заметки на полях, дневника, скабрезной шутки или анекдота, а также публичных жанров «публицистической статьи», памфлета, речи и т. д.), должно было вести к возникновению новых жанров, нового ощущения жанра, которое, правда, существует в пределах эстетического ряда. В связи с этим Шкловский рассматривает монтаж лично-биографических и общественно-мировоззренческих пассажей как создание нового жанра, оформ-

ляемого аналогично «роману пародийного типа» (Стерн) и без «комической окраски»:

«Книга Розанова была героической попыткой уйти из литературы ... и книга вышла прекрасной, потому что создала новую литературу, новую форму» (Литература вне сюжета, с. 166). «Вообще такие указания на выпад из литературы обычно служат для мотивировки ввода нового литературного приема» (с. 172).

То есть «документальность» никак не дает выхода за пределы литературы, искусства — как полагали догматические представители «литературы факта» — скорее, она сочетается с новой эстетической оценкой в рамках новой жанровой системы (ср. введение Шкловского к кн.: Петровский Д. Повесть о Хлебникове. М., 1926, с. 3–4).

Когда Розанов, например, переводит жанр письма из сферы личного общения в контекст литературной прозы (Шкловский. Третья фабрика, с. 15), он как раз смещает интерес с практической функции документальности на ее интранзитивно-эстетическую функцию. Акт первичной трансформации Материала 1 в Материал 2 ограничивается отбором, монтажом и чистым представлением — а также столкновением с уже стилистически-конструктивно обработанным литературно-имманентным материалом, как это имеет место в коллаже.

«... понятие литературы все время изменяется. Литература растет краем, вбирая в себя внеэстетический материал. Материал этот и те изменения, которые испытывает он в соприкосновении с материалом уже обработанным эстетически, должен быть учтен. Литература живет, распространяясь на не-литературу ... Материал перестает узнавать своего хозяина. Он обработан законом искусства и может быть воспринят уже вне своего происхождения ... Искусство пользуется качеством предметов для создания переживаемой формы» (Третья фабрика, с. 99).

В. Гофман очень подробно разработал эту формалистскую интерпретацию документальности в своей работе о Пильняке (Место Пильняка, с. 23-). Он также рассматривает «мемуарность» первично как *литературный прием*, как *«мотивировку» введения нового материала и свободной монтажной техники. Пильняк не только полностью депсихологизировал своих «героев», но и окончательно свел их* к авторам документов (писем, заметок). Как и Шкловский, Гофман подчеркивает, что свойственная Пильняку «установка на материал, на документ» (с. 23) абсолютно не равнозначна миметическим интересам «бытописателя», как полагали многие критики.

Это взаимодействие контрастирующих стилистических уровней является доминирующим для прозы всей эпохи. Включение документов обеспечивает демонстрацию этого стилевого монтажа без стилизующей переработки, без ассимиляции гетерогенных элементов в повествовательном сказе: проблема повествования (сказа, нарративной техники) замещается «описательным протоколизмом» (с. 33–34), серийным монтажом контрастно «инструментализованных» статических мотивов[734].

[734] Тынянов (Литературное сегодня, с. 303-) рассматривает цитаты и документы в произведениях Пильняка как остраняющие стилистические приемы («документ в куске у него выглядит как-то по-новому»); в то же время нельзя не заметить ощутимой сдержанности Тынянова по отношению к художественной реализации «литературы факта»,

Крайняя позиция Шкловского очень ясно проявляется в его анализе современной прозы «Удачи и поражения Максима Горького» (1926), где он почти абсолютизирует «вытеснение сюжета» (с. 34).

С этой точки зрения Шкловский относит полностью к традиции Розанова не только свое собственное прозаическое творчество, но и творчество Белого («эпопеи»), Ремизова и Горького — авторов, которые, правда, не связаны друг с другом идеологически, зато связаны «формально и тематически» (с. 36)[735].

К вновь канонизированным «внесюжетным жанрам» наряду с автобиографиями прежде всего относятся и продолжающие традицию «физиологических очерков» жанры путевого репортажа, эссе и фельетона, развившиеся в рамках журнальных жанров (Шкловский. Очерк и анекдот. — О теории прозы, с. 246-).

В качестве образцовых для этой канонизации очерка формалисты рассматривали репортажи Бориса Кушнера — особенно его знаменитое произведение «103 дня на западе» (Шкловский. Поденщина [1931], с. 193-). Реконструкция эволюционных корней очеркового жанра не была для формалистов трудной задачей (ср Эйхенбаум. Литература, с. 212–213 и Коварский Н. А. Свидетельское показание. — В кн.: Борис Пильняк, с. 92). Шкловский и сам написал множество очерков, например «60 дней без службы» — путевой репортаж, уже своим заглавием соотносимый с упомянутым произведением Кушнера. Очерковые пассажи встречаются во всех прозаических произведениях Шкловского, от «Сентиментального путешествия» до «Поисков оптимизма» и далее.

Б. Введение в литературу «периферийных» жанров: контуры формалистской теории журналистики и фельетонистики

Историко-литературное изучение возникновения и литературно-социальной функции журнальных жанров в рамках теории «литературного быта» Ф 3 находит соответствие в литературно-критической журналистской деятельности самих формалистов — прежде всего как издателей, критиков, авторов значительных литературных журналов 10–20-х годов. Эта журналистская и публицистическая практика формалистов не только определяла стиль их научно-теоретических высказываний, но и составляла существенную часть их содержания: исходя из литературно-социологической переоценки системы литературных жанров, которая новаторски «реабилитировала» обделенные до того вни-

---

которая приемлема для него только на фоне полного распада жанров. Для тыняновского «ощущения жанра» (в 1924 г.) мемуарные и эпистолярные жанры (как автобиографические сочинения Горького или «Zoo» Шкловского) не в центре жанровой системы (как у Шкловского), а на границе литературы и не-литературы (с. 305). Оценку Пильняка Тыняновым критиковал Шкловский: Китовые мели и фарватеры (1928), с. 27–30.

[735] Гриц. Творчество Шкловского . . . , с. 6–7 («То, что было черновым материалом для художника, стало самим художественным произведением . . . Документ, факт является для Шкловского осознанным литературным материалом». Сходным образом судит и Мандельштам (Египетская марка. — Собр. соч., т. 2, с. 41): «Уничтожайте рукопись, но сохраняйте то, что вы начертали сбоку, от скуки, от неуменья и как бы во сне. Эти второстепенные и мимовольные создания вашей фантазии не пропадут в мире . . . »

манием «низкие» прикладные жанры, формалисты (прежде всего Шкловский и Эйхенбаум) занимались также и проблемами современной им журналистики и публицистики как литературных жанров.

В качестве литературного критика и теоретика группы ЛЕФ Шкловский пошел так далеко, что отождествил литературу и журналистику и, подобно Третьякову, постулировал полный переход литературы в публицистику (Третьяков. Мы ищем, с. 1–2); в то же время с точки зрения литературной социологии Ф 3 на первом плане оказывается системно-обусловленный, диахронически относительный аспект этого «отождествления», заключающегося в первую очередь в «канонизации газеты» как своеобразного гибридного жанра. Журнал как особый литературный жанр представляет собой — наряду с «кинематографией факта» — важнейшую реализацию прагматически ориентированной концепции Монтажа 3 (ср. выше, Монтаж 3 в рамках теории кино). Журнал — это «супермонтаж», в котором сами по себе автономные тексты приобретают специфическое позиционное значение, имманентная структура которого открывается контекстно-обусловленным «ключом». Пристрастие формалистов к газете и журналу коренится отчасти в футуристической теории контрастного монтажа, прообразом которого как раз и было полное внутреннего напряжения соседство противоречивых сообщений и стилей на газетной полосе. Внимание футуризма и Ф 1 было сконцентрировано на псевдокаузальных связях, возникающих благодаря «случайному» соположению (т. е. на «смысловом сдвиге» между разнородными текстами); в теории журнала на первом плане находится рассчитанная синтагматическая позиция журнального текста и его прагматическая направленность.

Оценка газеты и журнала как «литературной формы», как автономного жанра может производиться и с точки зрения *социологии литературы* (журнал как *коммуникативное средство «литературного быта», «рынка»*), и с чисто *эстетически-интранзитивной точки зрения*, как «комбинация стилей», как монтаж разнородных жанров в одном «сверх-жанре». Отсюда остается только один шаг до трансформации этого гибридного журнального жанра в самостоятельный литературный жанр, в котором «журнальность» как стилизация оказывается уже не фактором «быта», а эстетическим явлением.

«Прием журнала» — комбинация стилей (Шкловский. Гамбургский счет, с. 113), «немотивированность связи частей» (Шкловский. Очерк и анекдот, с. 241) — в более или менее обнаженном и остраненном виде представлен в синтетическом жанре «монологического журнала», журнального дневника (например, в «Дневнике писателя» Достоевского). Подобную очень обнаженную реализацию журнального жанра представляет собой вышедшая в 1929 г. брошюра Эйхенбаума «Мой временник», напоминающая «журналы одного автора» XVIII и XIX вв. (правда, только монтажом разнородного материала). Этот прием комбинации статей («Словесность», «Наука», «Критика», «Смесь») обнажен и откомментирован во вводных замечаниях «К читателю» («книга задумана по типу журнала»).

Формалисты очень ясно сознавали обращение современной им прозы к журнальному жанру как следствие «кризиса большой литературной формы»

(Шкловский. Гамбургский счет, с. 117) и «литературной инерции». Хороший обзор состояния теории журнала дает вышедший под редакцией Тынянова и Казанского сборник «Фельетон», явившийся результатом интенсивных занятий журнальными жанрами в ГИИИ[736].

Во введении к сборнику Тынянов проясняет эволюционно-теоретические причины внедрения периферийных жанров в литературу и сравнивает новое отношение к фактам («бытовое и научное отношение к факту») с соответствующим явлением эпохи Карамзина («бытовое и эпистолярное отношение к факту»). В такие исторические периоды, когда «литературность» теряет кредит доверия, эволюционное значение приобретают явления, смешанные по своей функции (с. 6); подобными функционально-смешанными жанрами являются газетные и журнальные жанры (с. 7), которые, по мнению Тынянова, не относятся ни к литературным, ни к художественным произведениям, более того, как раз тогда, когда они начинают претендовать на этот статус, они парадоксальным образом теряют свою жанровую специфику и тем самым — свою эстетическую действенность.

Если фельетон отрывается от своего «смешанного характера», то он теряет свое лицо, поскольку именно в пересечении «бытовой» и «художественной» функций и заключается его сущность. Согласно Тынянову (и Шкловскому), фельетон — принципиальная проблема современной литературы, как для профессиональных журналистов, так и для традиционных писателей[737]. Фельетон связан «со всей газетной полосой», он воспринимается на фоне других статей:

«... самый лучший фельетон — это такой, который нельзя вынуть из газеты» (Шкловский. Гамбургский счет, с. 67). «Некоторые явления современной прозы причисляются к жанру фельетона не столько по своему внутреннему строению, сколько по месту печатания» (там же, с. 68).

И все же фельетон является остраненным жанром не только в силу своей остраненной позиции в журнале, но и в силу определенных структурных признаков: фельетон действует преимущественно за счет эффекта неожиданности, достигаемого, с одной стороны, приемом сюжетной перестановки, с другой — смещением перспективы. Сюжетная перестановка осуществляется по заданному в теории сюжета образцу: в начале фельетона представлена «загадка», которая затем находит неожиданное разрешение. Это напряжение между загадкой и разгадкой начинается в фельетоне уже с выбором заглавия:

«Это введение новых тем дается ... с самого начала неожиданным названием, между которым и первой строкой текста читатель ощущает резкий переход. Такое название обычно разъясняется только в последних строках фельетона, разрешая его» (Гамбургский счет, с. 63–64).

«Фельетон называется ... по теме дополнительной, остраняющей. Эта тема вводится для изменения ключа, в котором обычно воспринимается целевая тема. Искусство

[736] Ср. также близкие формализму работы Я. Шафира: Вопросы газетной культуры; а также: Шкловский Вл. В. От литературного «письма» к фельетону (генезис формы); Он же. Литературный опыт («essai») в его формальном окружении; Винокур Г. Культура языка, с. 166-.

[737] И. Груздев (Техника газетного фельетона) подчеркивает — как и Шкловский — роль положения фельетона в «газетном монтаже», задающем «фон» ощущения жанра (с. 13).

фельетониста состоит ... в неожиданности и обязательности (не натянутости) расшифровки главной темы при помощи дополнительной.

Иногда остраняющей теме дается так, как в новелле, отрицательный конец, то есть ... тема, изменяющая основную, дается вне произведения. Фельетонность темы — в остранении темы способом изложения ...» (Гамбургский счет, с. 69).

Тесно примыкающее к дефиниции остраняющих сюжет приемов определение «остраняющей фельетонности» относится и к новой тенденции фельетона — приближении к «литературе факта», в которую он вносит остраняющую перспективу фельетониста, и прежде всего радостное ощущение сдвига между разделами, между семантическими рядами, между искусством и жизнью.

Фельетон состоит из очень ограниченного числа фактов или тем, развиваемых по контрастным линиям и остраняющих друг друга — по причине их принадлежности к разнородным, далеко отстоящим друг от друга «рядам»; «смысловой сдвиг» является центральным конструктивным принципом фельетона.

Фельетон передает новое отношение к материалу, показывая привычную, банальную повседневную тематику в совершенно новом, непривычном ракурсе и в новых связях (Шкловский. — Журналист, 1926, № 5; Груздев И. Техника газетного фельетона, с. 19). Фельетон перенимает у бытовых жанров анекдота, шутки приемы ступенчатости и торможения, чтобы как можно дольше направлять читателя по «ложному следу» и тем сильнее ошеломить его окончательной разгадкой (Груздев, с. 21; Журбина Е. Новый бытовой фельетон в газете, с. 32–33). В фактографическом фельетоне остраняющее новое видение также играет жанрообразующую роль; фельетонист, его специфический сказовый тон персонифицируют остраняющую позицию относительно используемого материала, он словно является воплощением того «постороннего наблюдателя», который мотивирует приемы остраненного описания в теории остранения перспективики Ф 1/2.

Эта же позиция мотивирует в фельетоне шутливый перескок с одной темы *на другую «рассеянностью»* и деконтекстуализирующим воздействием сказовой *перспективы* фельетониста:

«Основное движение всякого фельетониста по отношению к факту — это вырывание факта из ряда, давание его в окружении условного, большей частью как-то контрастирующего с ним текста фельетона ... факт приобретает "фантастичность", так как пропорции сравнительно с его значимостью в быту — нарушены» (Журбина. Портреты: И. Л. Сосновский, с. 71).

Это определение однозначно включает фельетон в рамки формалистской поэтики остранения, прежде всего техники гротескного сказа или гротескной деконтекстуализации и смещенной композиции: современный фельетон, считает Шкловский (Очерк и анекдот. — О теории прозы, с. 249), объединяет материал не через героя, а через рассказчика, фельетониста. К области гротескной поэтики (и мировосприятия) относится и фельетонный прием, заключающийся в глобализации единичного (частного, бытового, типичного) факта и превращении его во всеобщее, всемирное, универсальное явление (Шкловский. Литература вне сюжета. — Теория прозы, с. 174), как это достаточно часто делал в своей прозе сам Шкловский.

В. Жанр прозаического монтажа

Тенденция к бессюжетности[738] в жанровой системе русской прозы 10–20-х гг. до сих пор исследовалась в синхронном аспекте эстетизации фактов и вовлечения в литературу периферийных жанров «литературного быта»; полным анализ «бессюжетных жанров» будет лишь при соединении этих синхронных тенденций с эволюционной тенденцией расчленения, парадигматизации и включения в новый контекст канонизированного и конвенционализированного жанра «психологического романа», гомогенно мотивированных сюжетных структур и прагматически обусловленных стилистических и повествовательных технических приемов: эту эволюционную, деканонизирующую тенденцию формалисты абстрагировали в своей теории сюжета и повествования, превратив ее в научный объект, синхронный эстетический эквивалент которого — современный орнаментальный, бессюжетный прозаический монтаж — является одновременно и предметом литературно-критического анализа, и опорной точкой реализации теории в прозаической практике формалистов.

Центробежные, парадигматизирующие, дезинтегрирующие тенденции заумности и беспредметности в символистской (орнаментальной) прозе (прежде всего — у Белого) и в прозе кубофутуристов, которые были описаны в начале книги, образуют как в теоретическом, так и в практическом отношении основу сюжетного прозаического монтажа 20-х и ранних 30-х годов.

В то время как эстетичность канонизированной в «литературе факта» «внесюжетности» состоит в монтаже нового, еще не введенного в литературу, заданного материала, в жанрах «бессюжетности» акцент приходится на новизну, обнаженность, отрефлектированность и остраненность монтажа, трансформирующего соответственно проанализированным в Ф 1/2 внутренним, имманентным законам произведения вводимый материал, деформирующего, семасиологизирующего, т. е. вторично остраняющего его.

В связи с этим следует указать прежде всего на значение кинематографической теории (и практики) монтажа как для теории литературного монтажа, так и для практики литературного монтажа в прозе 20-х гг. — и их оценки в литературной критике. Характерно уже предпочтительное использование кинематографического термина «кусок» (ср. термин «кадр-кусок»), играющего центральную роль в формалистской теории кино, в качестве обозначения мельчайшей синтагматической (сюжетной) единицы бессюжетного монтажного жанра; синонимический термин формалистской теории сюжета, «мотив» (= мельчайшая единица сюжета), практически не встречается в литературно-критических выступлениях формалистов.

В целом в бессюжетных прозаических монтажах близких формализму прозаиков обнаруживается сознательно рассчитанная, редукционистская тенденция, развивающаяся аналогично редукции Сказа 2 к Сказу 1. Шкловский характеризует эту тенденцию (в том числе и собственной прозы) следующимми словами:

---

[738] Ср. в связи с этим также: Томашевский. Теория литературы, с. 208–209 («бессюжетный роман»); Асеев. Ключ сюжета (с. 72 — критика теории сюжета Шкловского).

«Представление слитности литературного произведения у меня заменено ощущением ценности отдельного куска. Место сливания кусков мне интереснее их противоречия» (Шкловский. Записная книжка Лефа, с. 20).

Шкловский то и дело обнажает эту технику «кусковой композиции», заключающуюся в том, чтобы парадигматизировать собранные, найденные, процитированные, записанные «куски» и перекомбинировать по определенным монтажным законам, снабдив ошемломляющими мотивировками и функциями в сюжете. Особенно очевидной оказывается связь с техникой кино («резки» и «склейки») в описанной самим Шкловским истории возникновения его «романа в письмах» «Zoo»:

«... когда я положил куски уже готовой книги на пол и сел сам на паркет и начал склеивать книгу, то получалась другая, не та книга, которую я делал ...» (Zoo. — Гамбургский счет, с. 108).

Этот остраняющий комментарий предпослан в качестве «Предисловия автора» роману (с. 7–8), он обнажает конструктивный процесс прозаического монтажа во всех его фазах; первая фаза, о которой идет здесь речь, заключается в заготовке или сборе записей, идей, мотивов, описаний, анекдотов, теорем и т. д., собственная ценность и внутренняя динамика, спонтанность и случайность только кажутся таковыми и благодаря ремотивации в монтаже с его интегрирующими силами трансформируются и эстетизируются[739].

Эта динамизация «подробностей» и «кусков» оказывается с точки зрения формализма доминирующей в наиболее крайней форме в монтажной прозе Бориса Пильняка в начале 20-х годов[740].

Более подробно об автономизации «кусков» Шкловский высказался в большой работе о Пильняке. Особенности сюжетной конструкции, описанные Шкловским, применимы и к его собственной монтажной технике:

«... сюжет у него заменен — путем связи частей, через повторения одних и тех же кусков, становящихся протекающими образами. *Эти связи очень приблизительны и скорее сигнализируют единство вещи, чем ее дают* ...» (*Шкловский.* О Пильняке, *с. 126–127).*

Это повторение тождественных «кусков» во все новых семантических контекстах, о чем речь пойдет далее, сохраняет автономную структуру введенных мотивов или «кусков» формально, однако изменяет в каждом синтагматическом контексте их функциональную значимость и их ассоциативную направленность.

Основной интерес Пильняка в конструкции его произведений заключается, по Шкловскому, в сосредоточении на фактической значимости «кусков» и характере их «склеивания» — или, как это выражает В. Гофман в своей работе о Пильняке:

«"Куски" живут самостоятельной жизнью и допускают $n + 1$ комбинаций сшивания и расшивания их ... Задача Пильняка — монтировка автономных "кусков", и в

---

739 Ср. также: Шкловский. Третья фабрика, с. 7: «Начну с куска, давно лежащего на столе. Как к фильме приклеивают к началу или кусок засвеченного негатива, или отрезок другой ленты. Я прикрепляю кусок теоретической работы ...»; ср. далее Шкловский. Поиски оптимизма, с. 114–115 (о доминантности «подробностей» в современной литературе и кино).

740 Тынянов. Серапионовы братья, с. 134 (о тенденции «кусковой композиции» и литературного импрессионизма в традиции Петера Альтенберга).

монтаже, в комбинации этих "кусков" — центральный эффект его работы» (Гофман В. Место Пильняка, с. 11–12).

Неопределенная «емкость» современной «бесскелетной прозы» является, по Гофману, ее центральным «конструктивным приципом», всего лишь мотивированным «мемуарностью», «документальностью» и т. п., но не детерминированным ими: он точно характеризует эту неопределенную емкость открытой формы как «полное отсутствие непроницаемости», т. е. в положительном определении — конструкция, в которую могут входить части, мотивы, «куски» других произведений (других авторов или того же автора), не нарушая тождества произведения: отсутствие «непроницаемости» определяет отношения бессюжетных прозаических монтажей, вместе образующих своего рода корпус текстов, в котором границы между отдельными произведениями действуют едва ли не сильнее, чем между отдельными «кусками» монтажного ряда.

Гипертрофированное развитие и нагромождение чужих и собственных цитат (Пильняк цитирует в «Третьей столице» произведения И. Бунина и Вс. Иванова, а также свои собственные — в частности, длинные пассажи из своего «Былья» в «Голом годе») обнажает интертекстуальные связи монтажного жанра с совершенно определенным синхронным и диахроническим эстетическим «фоном», чья специфика и плотность аллюзий, с одной стороны, пародийно механизирует (частыми повторами и маркированием тождественных приемов и интенций) определенную эстетическую (и идеологическую) программу и, с другой стороны, тем самым также канонизирует ее, вызывая новое «ощущение жанра».

То, что монтируемые цитаты теряют в контексте произведения по части интегрирующего и ассимилирующего притяжения, восполняется в них за счет динамики интертекстуального, полного аллюзий корпуса, в котором они обладают достаточно четкой позиционной значимостью, раскрывая и реализуя совершенно определенные ассоциативные связи. Особенно обнаженной эта реализация интертекстуальности оказывается в случае самоцитирования — остраняющего приема, служащего для того, чтобы канонизировать положение собственного произведения, которое цитируется, в интертекстуальном корпусе и тем самым ускорить и остранить процесс «естественной» эволюционной канонизации, словно «упреждая» его.

Однако не менее значима и связь этих приемов и их интенции с приемами остраняющего комментария и саморецензии произведения в самом произведении, о которых речь пойдет далее: как раз для Шкловского подобное соединение представления интертекстуальности с теоретико-комментирующими рассуждениями относительно синхронных и диахронических соответствий собственного «произведения в произведении» было вполне последовательным в рамках поэтической реализации формалистских положений и аналитических методов.

Шкловский в своем собственном литературном творчестве несомненно был канонизатором совершенно определенного интертекстуального корпуса, доминирующие приемы которого одновременно представляли научный объект его теоретических сочинений. В этом смысле Шкловский (в еще большей степе-

ни, чем Пильняк) был эпигоном (например, Розанова, Белого, Пильняка, как и стернианства, «натуральной школы», гротескной прозы, Толстого и т. д.) — правда, эпигоном в эволюционно-теоретическом смысле Ф 3, как пародийный демонстратор, обнажающий эволюционно продуктивные тенденции и синхронные доминанты.

Если, скажем, «сократить» творческое наследие Шкловского, отбросив все дословные и аллюзивные повторы, то можно получить относительно краткий «основной текст», количественно составляющий не более одной десятой всего произведения: такого рода парадигматизированный «прямой текст», представленный, например, в данной работе как концентрат литературно-теоретических положений Шкловского в Ф 1/Ф 2/Ф 3, хотя и сохраняет свою ценность как методологический (научный) объект, однако теряет ту динамику, которая возникает от прямо-таки «бесконечного» повторения очень ограниченного «инвентаря» одних и тех же положений во все новых контекстах и синтагматических позициях[741]. «Цитатность» как остраняющий прием обнажает заготовленный, заранее структурированный, автономный характер используемых, «прежде существующих произведений» и одновременно демонстрирует функциональное преобразование этих цитат в новом контексте. Таким образом, каждый последовательно повторяемый и включаемый во все новый контекст мотив может стать (само)цитатой, как напоминающей о первоначальном контексте, из которого она происходит, так и ассоциируемой с новым контекстом и тем самым с новыми значениями.

Г. Поэтическая реализация «бессюжетности»

В. Гофман точно различает в своей работе о Пильняке *«сюжетный символизм» Белого, развивающийся из языковых приемов (и тем самым соответствующий формалистскому понятию реализации сюжета)*, и тематическое развитие *сюжета в произведениях Пильняка (Место Пильняка, с. 14–15)*. В то время как у Белого интеграция сюжетных единиц, «многопланность» мотивных линий коренится в «многосмысленности слова» и полисемические коннотации, так же как и мотивные ассоциации, строго иерархизированы, развертывание сюжета у Пильняка линейно, соединение мотивов и цитат вырастает из формальной аналогии и параллелизма (соответственно Сюжетному типу 1), и эти механизмы сочленения представлены в очень обнаженном виде. Свойственный Белому композиционный принцип реализации, «детерминации снизу» заменен в монтажной прозе Пильняка «одномерной» детерминацией ассоциации по смежности: соединение мотивов обусловлено не интегрирующей динамикой «словесной переработки», т. е. этимологизации, каламбурных метаморфоз и т. д., и не повествовательным тождеством специфического голоса рассказчика (Сказ 2). Только повторение и параллелизм развития тематически фиксированных еди-

---

[741] Ср. в связи с этим остраняющий комментарий в заглавии к 15-му письму в «Zoo» Шкловского (с. 68).

ниц позволяет соединять «статические мотивы», что открывает широкое поле для читательской интерпретации.

В монтаже цитат возникает дополнительный контраст «несвязности» мотивов всего произведения и цельности композиции отдельного мотива, имманентная организация которого вполне может быть гомогенно мотивированной; тем более «ощутимыми» оказываются тогда дистанция между «кусками» и преодоление этой дистанции в приемах повторения, соединяющих две контрастно развертываемые линии мотивов путем повтора одной и той же фразы или части текста в обеих линиях (Гофман, с. 129). Конструктивная автономия и автономия мотивов отдельных «кусков» как раз и позволяет легкий перенос в другие контексты произведения (Гриц, с. 7-), поскольку приемы повторения в силу их элементарного характера не представляют собой специфической формы композиции произведения. Это «перенесение связующих моментов на повторяющиеся образы» (Шкловский. Пять человек знакомых, с. 70-) было объединено Шкловским с заимствованным у Белого «приемом многопланности» и техникой лейтмотива и реализовано и канонизировано в его собственной прозе.

При этом техника лейтмотива оказывается у Шкловского в его собственных произведениях гораздо более оригинальной и сложной, чем в его намеченной лишь в общих чертах теории лейтмотива.

«В сложных романических схемах нового времени иногда связь однотипных эпизодов достигается повторениями определенных слов, как бы по типу вагнеровских лейтмотивов (например в романе А. Белого "Серебряный голубь", см. работу А. Векслера)» (Шкловский. Как сделан Дон-Кихот. — О теории прозы, с. 93).

Шкловский рассматривал прием лейтмотива в поэтике Белого, с одной стороны, с точки зрения теории мотивировки Ф 1, с другой — с точки зрения реализации или развертывания метафорических рядов в сюжете (ср. Пять человек знакомых, с. 7–8, 32-).

В то время как у Белого это возвращение лейтмотива на уровне мотива и темы скоординировано с возвращением ритмических единиц, колонов ритмической прозы, в прозе Шкловского повторяющиеся мотивы в значительной степени лишены этой ритмической и просодической основы и потому должны — гораздо более интенсивно и обнаженно, чем «музыкальные лейтмотивы» Белого, — оправдывать свое повторение и соединяющую функцию плотностью тематической программы и присутствием монологического (фельетонного) авторского сказа и его тесно связанной с тематической программой остраняющей позиции «литературной личности». Это оправдание лейтмотивной композиции в значительной степени поддерживается — хотя и в ироническом смысле — столь же лейтмотивным включением остраняющих комментариев автора, обсуждающих именно те монтажные приемы, которые он действительно развертывает в тексте, в том же самом тексте обнажающими указаниями на теорию монтажа и литературоведческий фон.

Эти три фактора: 1) редукция «тематической программы», метафорического и метонимического инвентаря к минимуму и реализация этой программы через помещение лейтмотива в новые контексты, метафорическое «развертывание» в

максимум полисемических, коннотативных побочных связей; 2) интегрирующая, стилистически ассоциирующая функция «личности автора-рассказчика», чей сентиментально-фельетонный «тон», конвенциональность и условность также обнажаются, постоянные отступления и перескакивание с одной линии мотивов на другую, от одного семантического «ряда» к другому — и 3) связанное с этим авторским сказом обнажение используемых приемов и всего монтажного жанра в остраняющих научно-теоретических комментариях — эти три фактора обеспечивают условное единство монтажной прозы Шкловского[742].

Для лейтмотивности Шкловского характерно ее гипертрофическое развитие: почти все возникающие в произведении мотивы являются в то же время лейтмотивами или мотивами, служащими для варьирования лейтмотивов; число мотивов и тематических единиц не только сильно редуцировано, но и ориентировано на единый тематический центр (или один тематический контраст, один случай «семантической двойственности»!), стягивающий к себе все семантические связи в произведении.

Эта постоянно подчеркиваемая, даже механизированная ориентированность на единый тематический центр находится в напряженном противоречии с дистанцией тех семантических рядов, из которых происходят варьируемые мотивы, сами способные развертываться в лейтмотивы. Это напряжение дополнительно повышается как бы «необъявленным» введением лейтмотива, обладающего собственной повествовательно-анекдотической структурой, из которой в теории сюжета Шкловского сперва анализируется завершение, а затем начало; в том же обратном порядке Шкловский обычно реализует лейтмотив в собственной прозе.

Этот прием «отложенной экспозиции» как бы «канонизирован» в прозе Шкловского, поскольку в рамках «сюжетной/временной перестановки» он меняет последовательность не только больших единиц фабулы (как это было сделано под влиянием Шкловского Фединым в романе «Города и годы»), но и разлагает содержащиеся в самих мотивах тематические серии (в случае нарративных мотивов — например, анекдота — фабульную последовательность субмотива) на элементы и представляет в неестественной последовательности. Таким образом, Шкловский комбинирует прием «отложенной экспозиции» и связанный с ним ошеломляющий остраняющий эффект «непонимания» с приемом лейтмотивного повторения парадигматизированных единиц этих повествовательных последовательностей.

Эта комбинация дополнительно осложняется сочетанием с приемом «развертывания метафоры», который также осуществляется не линейно, а скачками и с инверсиями.

Хорошим примером такого «пучка» приемов метатетического развития мотива является мотив «разрывающейся в руке бомбы» в «Сентиментальном путешествии» Шкловского: мотив бомбы неоднократно возникает как мотив-загадка («Мне ночью часто снится, что у меня на руках взрывается бомба. Со мной раз был такой случай ...» — с. 252–253), причем и до и после «разгадки», подлинном, подробном рассказе о взрыве:

---

742 О монтажной прозе Шкловского ср., в частности: Sheldon R. Foreword. — In: Shklovsky V. A Sentimental Journey.

завершение лейтмотивно разложенного на элементы анекдота о бомбе образует обнажение приема отложенной экспозиции: «О том же, что я взорвусь, было известно заранее» (с. 307).

Центральная тематическая структура всех случаев лейтмотивного метафорического развертывания — столкновение искусства и жизни («быта»), эстетических и внеэстетических закономерностей, теории и практики, транзитивности и интранзитивности: это принципиальное в теории столкновение «рядов» в поэтической практике релятивируется и дифференцируется: в то время как контраст для биографической, психологической «личности» автора/рассказчика находит выражение в его остраняющей позиции, его отчужденности (в отражении проблематики «бытового» положения художника, теоретика, интеллигента в определенной общественной ситуации), контраст между эстетическим и реальным порядком «разрешается» в писательской практике структурно, поскольку автор не снимает «tertium comparationis», опосредующее звено, синтез обеих областей ни психически, ни в (идеологическом) сознании, а смещает в область «методической аналогии» и художественно реализует его в ней.

Шкловский помещает центральные приемы остранения — «смысловой сдвиг», «бессюжетность», деконтекстуализацию, демотивировку, функциональное преобразование и др. — художественной теории и практики на один уровень с остраняющими приемами жизненной практики, порядком и беспорядком и закономерностями жизни и личной судьбы: так, парадигматизации, «раздроблению», сдвигу и деканонизации в искусстве, в строении сюжета соответствует «бессюжетность» и бессвязность жизни, существования, отношений между людьми; депсихологизация и демотивировка находят соответствие в экзистенциальном децентрировании человека, в его выходе и изгнании за пределы каузально-генетическических связей «быта». Однако здесь рассматривается процесс экзистенциализации не как психологический, идеологический, метафизический или социологический факт, а как художественный прием, как феномен эстетический.

Существенным для этого процесса «экзистенциализации» теоретических позиций и конкретных художественных приемов является постоянное, более того, «мерцающее» семантическое смещение с одного члена параллелизма или метафоры (например, «жизнь») на другой член (например, «искусство») и наоборот, благодаря чему одновременное отождествление «жизни» и «искусства», экзистенциализации и реализации, теоретической рефлексии и практического действия вызывает «состояние», напряженную, амбивалентную позицию.

Когда Шкловский закрепляет путем многократного повторения определенный мотив (вроде упомянутого выше мотива бомбы) в памяти читателя, он ориентирует его установку на цель, предполагающую прогрессирующее извлечение происходящего из ряда реальности лейтмотива из его генетически-каузального контекста, его демотивировку, чтобы тем самым как бы ускорить его «созревание» для сочленения или слияния с лейтмотивом противоположного ряда (теории, эстетической практики и т. д.); противоположный процесс осуществля-

ется как поступательная ремотивировка, психологизация, идеологизация и т. д. мотивов эстетического ряда и перевода их во внеэстетические (практические, экзистенциальные, социальные и т. д.) ряды. Наиболее полно этот процесс реализуется в том случае, если оба сдвига — де- и ремотивировка — происходят «одновременно», после того как процесс подготовительной, последовательной вариации мотивов путем постоянной смены контекстов достиг определенной «степени насыщения».

Наиболее разветвленным и сложно развернутым лейтмотивом такого рода в творчестве Шкловского является мотив «падающего камня», который появляется во все новых вариациях и комбинациях в ряде его художественных и теоретических произведений; метафора камня очень прозрачно представляет «брошенность» теоретика или художника, ощущающего себя оторванным от своей основы, «человеком не на своем месте», пассивно несомым обстоятельствами, автономными законами «вещей» и «времени» (два центральных лейтмотива Шкловского!), хотя он и в состоянии размышлять о своей траектории — своем жизненном пути, наблюдать за собой самим с остраненной позиции, «со стороны»: в самое начало второй части, «Письменный стол», Шкловский вмонтировал этот центральный лейтмотив:

«Когда падаешь камнем, то не нужно думать, когда думаешь, то не нужно падать. Я смешал два ремесла. Причины, двигавшие мною, были вне меня ... Я — только падающий камень. Камень, который падает и может в то же время зажечь фонарь, чтобы наблюдать свой путь» (Сентиментальное путешествие, с. 187).

Этот мотив камня повторяется во все новых контекстах и при этом все теснее отождествляется с обогащающимися ассоциациями по поводу камня: однако тем самым метафора камня становится все более «восприимчивой» для отдаленных, «притянутых издали» коннотаций:

«Я — падающий камень — профессор Института истории искусств, основатель русской школы формального метода ... Я тут был, как иголка без нитки, бесследно проходящая сквозь ткань» (с. 317).

Это соединение «рядов» еще более ясно в следущих вариациях мотива:

«А я теоретик искусства, я камень падающий и смотрящий вниз, я знаю, что такое мотивировка!» (с. 252).

«Но тяжесть привычек мира притягивала к земле брошенный революцией горизонтально камень жизни» (с. 338, ср. также с. 341, 264).

Шкловский развивает мотив камня, выходя за пределы контекста одного произведения, как интертекстуальный лейтмотив, связывающий не только ряды мотивов, но и несколько произведений в единый «корпус»[743].

---

[743] Дальнейшие контексты и вариации мотива камня: Шкловский. Тоска островитян, с. 15- (в сочетании с мотивом разделенности искусства и жизни и бессюжетности жизни, отражающейся в бессюжетности прозы); Он же. Третья фабрика, с. 70 («Мы камни, о которые точат истину»); с. 39–40 («...Дело в острении ножа, в искусстве ... А если я влюблен в камень, если мне не нужен сегодня нож?»). Этот мотив варьируется в его разновидности «камень-нож» в книге «Ход коня» (с. 174–175), ср. также: Третья фабрика, с. 88–89.

Гораздо позднее, в своей книге воспоминаний «О Маяковском» (с. 65), Шкловский объясняет происхождение мотива камня своим знакомством с Кульбиным и его импрессионизмом, который также объединяет виталистски-экзистенциальные и конструктивно-эстетические аспекты.

В сочетании с мотивом «сбитого боксера» (реализованным в книге «Гамбургский счет») мотив камня появляется в ранней статье Шкловского «Камень на нитке» (Жизнь искусства, № 798–803, также: Ход коня, с. 188-), а в усложненно-варьируемой форме — также в «Третьей фабрике» — произведении, в целом состоящем из сети лейтмотивов, семантическим центром которой является двойственное значение «обработки» как эстетической трансформации Материала 1 в Материал 2 и как экзистенциально-витальной метаморфозы человека под давлением обстоятельств.

Развитию и комментирующему обнажению подвергается лейтмотив использования искусства в не свойственных ему практических, идеологических, пропагандистских, имитативных и др. целях в статье Шкловского «Самоваром по гвоздям» (Ход коня, с. 42-):

«Если взять самовар за ножки, то им можно вбивать гвозди, но это не его прямое назначение ... Сейчас я топлю печь книгами ... Я знаю законы войны и понимаю, что она по-своему переформировывает вещи ...» (с. 42).

Шкловский обращается конкретно к «злоупотреблению» музыкой в пропагандистских целях (в Пролеткульте), при том что музыка — искусство «чистой формы» kat' exochen. Этот же мотив самовара экзистенциализирован и соотнесен с «бытовой» позицией художника в «Сентиментальном путешествии» Шкловского, где прием «персонификации» метафоры подвергается комментирующему обнажению, так же как и «смысловой сдвиг»:

«... вот и делаешь дело без причинной связи, а если взять в нашей филологической терминологии: другого семантического ряда» (Сентиментальное путешествие, с. 232).

Наиболее подробный и основательный анализ описанных приемов и единственную адекватную оценку со стороны современников дал ученик и сотрудник Шкловского Т. Гриц, исследовавший в работе «Творчество Шкловского» (1927) прежде всего стиль и сюжетные приемы «Третьей фабрики»:

«... обычно здесь второстепенный семантический ряд, в который сдвигается основное значение, разрастается, отделяется от основного и, отрываясь от данного контекста, создает как бы самостоятельные семантические линии, идущие параллельно основной» (с. 22).

Ядром метафорического развития в «Третьей фабрике» является пресечение встречных процессов экзистенциализации и реализации понятия «обработка», которое — как уже упоминалось — обозначает как художественную трансформацию реальных фактов в эстетические, так и «переработку», превращение и деформацию человека под влиянием опредмечивающих, деформирующих, дезинтегрирующих воздействий времени, общества, «быта» вообще; оба трансформационных процесса развертываются параллельными метафорическими или метонимическими рядами и пересекаются на различных стадиях метафорической

метаморфозы, субъекта которой персонифицирует автор, принадлежащий одновременно и художественному, и внехудожественному ряду.

Первую стадию метаморфозы Шкловский называет «первой фабрикой», в которой «обработка» человека (а именно, Шкловского) происходит в семье и школе. Эта первая метаморфоза происходит в направлении от жизни «быта» к искусству, от практики к теории, «обработка» которых доминирует во «второй фабрике» — в этой стадии господствует автономия искусства, имманентности теоретических моделей ОПОЯЗа:

«Тогда я понял искусство как самостоятельную систему. С этим я прошел через всю вторую фабрику» (с. 51).

Во «второй фабрике» действительность (и личность художника-теоретика) «обрабатывается» приемами автономной системы искусства: метафорический процесс трансформирует, деформирует и эстетизирует «материал» и депсихологизирует личность автора и его героев, превращая их в литературных персонажей; доминиует процесс реализации, анимистического, антропоцентрического метафоризма, который, однако, то и дело перебивается, обнажается и остраняется противоположным процессом экзистенциализации.

Этот прием «олицетворения абстрактных или неодушевленных предметов, изображения их в виде предметов конкретных и одушевленных» (Гриц, с. 28–29), канонизированный футуризмом, представляет от имени всех прочих художественных приемов свободу и автономность эстетической «обработки»:

«... искусство обрабатывает этику и мировоззрение писателя, освобождаясь от его первоначального задания. Вещи изменяются, попав в него» (Шкловский. Третья фабрика, с. 85). «Материал перестает узнавать своего хозяина. Он обработан законом искусства ...» (с. 99).

«Производственное отношение» к людям, к жизни, к материалу вообще персонифицировано в *образе писателя, работающего «свободным» ремесленником со своими инструментами («приемами») на «второй фабрике» искусства. Это* ремесло — последний *рудимент художественной* и экзистенциальной свободы в условиях господства «третьей фабрики», господства социальной тоталитаризации и диктата «времени»:

«Боюсь уступать своему времени ... Хочу использовать время, как судьбу. Встретиться с ним культурой своего ремесла, как встречаются две орды. Для возникновения новой речи» (Третья фабрика, с. 96). «... но я знаю — ремесло умнее меня» (с. 97). «Эстетическое произведение ведь не организация счастья, а организация произведения» (с. 85). «Между тем, мы во всем ошибаемся, кроме одного — мы ремесленники, мы свои люди в мастерстве, и если захотим, то сами напишем книгу» (с. 88).

На «третьей фабрике» доминирует материал, жизнь, время и необходимость; приемы искусства — одновременно и приемы жизни. Тем самым переворачивается направление превоначального параллельного сдвига, господствующий на «второй фабрике» «обратный параллелизм» редуцируется, становится «негативным параллелизмом». В процессе отрицания метафорического ряда в пользу реального, тождественного тематическому процесссу отрицания «второй фабрики» (= автономии искусства) «третьей фабрикой» (доминантностью «быта»)

происходит радикальная смена детерминации задачи писателя как «мастера», который сам теперь становится «заготовкой», обрабатываемой жизнью и эпохой («мы все товар перед лицом своего времени» — с. 136–137). Но тем самым снимается и исключительная эстетичность функции приемов; литературоведческие термины и теоремы входят в «третью фабрику» как факторы организации «быта»:

«Мне не нужна сегодня книга. Жизнь проходит мимо меня и берет меня в провожатые на день» (с. 41); «... мне же судьба нужна для третьей фабрики. А сюжетные приемы лежат у меня у дверей, как медная пружина из сожженного дивана» (с. 86). «Нет, я не кинематограф, я прожектор. Я не умею освещать комнату, я исследователь» (с. 102–103).

Объектом опредмечивающей метафорики является на «третьей фабрике» сам человек: «время обрабатывало меня по-своему» (с. 90).

«Сейчас меня занимает вопрос о границах свободы, о деформациях материала ... Я хочу изменяться. Боюсь негативной несвободы» (с. 52). «... я занимаюсь несвободой писателя. Изучаю несвободу, как гимнастические аппараты» (с. 67).

Центральная метафора «третьей фабрики», овеществления и отчуждения — образ «льна на стлище». Гриц дает убедительную расшифровку мотива льна, параллельное развертывание которого идет через всю «Третью фабрику» и развивается сложной инверсией («загадка/разгадка»): лен = писатель, стлище = материал, мялка = зависимость, несвобода писателя от материала (Гриц, с. 23)[744].

В «Zoo» лейтмотив опредмечивания и отчуждения также многообразно развит и обнажен:

«Жизнь берет меня на чужбине и делает со мной то, что делает» (Zoo, с. 13). «Вещи делают с человеком то, что он из них делает ...» (с. 20).

Не случайно эпиграфом к своему роману в письмах Шкловский взял «Зверинец» Хлебникова (Zoo, с. 10–12), в котором чрезвычайно ярко представлен и конструктивно реализован семантический сдвиг «жизни» и «искусства». В контексте романа в письмах текст Хлебникова вдвойне остранен, поскольку наряду со своими собственными механизмами остранения он остранен цитатной функцией: хлебинковский «Зверинец» канонизирован в «Zoo» Шкловского. Только в этом аспекте и можно — как это делает Гриц — считать Шкловского «Хлебниковым» современной русской прозы, «канонизатором младшей линии» (Гриц, с. 33), «второстепенность» которого является законным объектом эволюционной оценки[745].

---

[744] Вариация мотива «обработки»: Шкловский. Я и мое пальто. — Ход коня, с. 180- («На странном ткацком станке ткут нашу жизнь»).

[745] Подробное более современное описание литературной техники Шкловского см.: Munk M. Fragmentation and Unity in the Prose of V. B. Šklovskij. 1923–1964 (Манк предпринимает попытку жанровой типизации различных анекдотических и теоретических мотивов и их жанрообразующего распределения в прозаических произведениях Шкловского).

Д. Поэтическая реализация иронически-сентиментального авторского сказа и его сюжетной функции; реализация теории повествовательного аспекта

Наряду с рассмотренными семантическими и конструктивными приемами незаменимую интегрирующую роль в соединении и развертывании семантических «рядов» и линий мотивов в прозаическом монтаже Шкловского играют стилевые и повествовательные приемы: иронически-сентиментальный авторский сказ в прозе Шкловского — в противоположность господствующей в начале 20-х гг. тенденции от Сказа 2 к Сказу 1 — выполняет организующую, конструктивную функцию «нити», на которую нанизываются столь разнородные мотивы, анекдоты, афоризмы, описания, воспоминания, письма, патетические возгласы, теоретические отступления и остраняющие комментарии, личные и общественные высказывания, как и функцию «мотивировки» этого бессюжетного нанизывания. Шкловский как носитель фельетонно-монологического сказа пронизывает вводимые мотивы и развертываемые семантические последовательности — в противоположность Пильняку, выступающему только «автором-резонером» со своими философско-мировоззренческими положениями или «комментатором» и «конферансье», произносящим связующие тексты, при этом он стремительно меняет стилевые маски, хотя монтируемые «куски» и «цитаты» не объединяются и не ассимилируются в единый «авторский монолог» (ср. Гофман В. Место Пильняка, с. 20-, 25, 28-, 36–37).

Обнажение «писательского лица» и его «ремесла» в авторском тексте создает тот фон, на котором опознается эстетическая условность «установки на документ и материал». Аутентичность автора как «литературной личности» отступает перед его функцией «связующей нити», собирателя и комментатора «документов». *В своей повествовательной практике Шкловский реализует как стернианско-сентиментальную, иронически-гротескную линию эволюции прозы, так и ту же самую линию в качестве научного объекта теории повествования* Ф 2/3, отражение которой проникает в авторский сказ и остраняющие комментарии, представляя в них одновременно объект и субъект описания: «сентиментализм» как жанрообразующий стилевой и сюжетный прием разом художественно реализуется, является предметом рассмотрения и (иронической) экзистенциализации.

Когда Шкловский в «Zoo» и «Третьей фабрике» вводит своих друзей Брика, Тынянова, Эйхенбаума, Якобсона и др. в качестве адресатов частных писем или отступлений, он добивается тем самым двойного эффекта: среднему читателю эти лица в значительной степени неизвестны, поэтому они воспринимаются как совершенно личные адресаты, которые, правда, представлены автором так, словно они всем должны быть известны. Эта «подразумеваемость» является сигналом той сентиментальной «интимности» эпистолярного стиля, которая была канонизирована в новой прозе Розановым. Однако в то же время посвященный читатель понимает значимость тех или иных адресатов (как ученых и т. д.), из-за чего «интимность» отношений автора и читателя лишается своей

художественной условности (Гриц, с. 9). Этот прием служит Шкловскому не столько для саморепрезентации как «психологической личности», сколько для представления «литературной личности» и саморефлексии сентиментально-фельетонного стиля, иронической «эпистолярности» (Гриц, с. 12) и пародийной установки на «псевдодиалог» с читателем.

Шкловский реализует проанализированный им в работе о Розанове прием деканонизации «запрещенных тем» (см. Литература вне сюжета. — Теория прозы, с. 162) очень оригинальным и крайне обнаженным образом в своем романе в письмах «Zoo», в котором запрет не писать о любви введен в качестве «правила игры» уже в предисловии и в заглавии:

«Для романа в письмах необходима мотивировка — почему именно люди должны переписываться. Обычная мотивировка — любовь и разлучники. Я взял эту мотивировку в ее частном случае: письма пишутся любящим человеком к женщине, у которой нет для него времени. Тут мне понадобилась новая деталь: так как основной материал книги не любовный, то я ввел запрещение писать о любви. Получилось то, что я выразил в подзаголовке, — "Письма не о любви".

Тут книжка начала писать себя сама, она потребовала связи материала, т. е. любовно-лирической линии и линии описательной. Покорный воле судьбы и материала, я связал эти вещи сравнением: все описания оказались тогда метафорами любви» (Zoo, с. 7).

Шкловский подчеркивает (иронически), что описанные в тексте события вводятся лишь как «материал для метафор», так что все высказывания следует понимать «иносказательно», как это бывает в эротических произведениях.

«Принцип табу» («запрещения») развивается и дифференцируется в качестве лейтмотива как тематически, так и конструктивно (Zoo, с. 13). С одной стороны, лейтмотивное повторение мотива табу «не писать о любви» служит искусственной нормой, которая то и дело нарушается, чтобы постоянно поддерживать ироническое «ощущение жанра» романа в письмах, с другой — прежде всего к концу книги — мотивирующая, конструктивная функция «запрещенных» любовных писем, их эстетическая условность все больше демотивируется из-за их столкновения 1) с потребностью в настоящих, не «литературных» любовных письмах и 2) с «основным материалом» произведения, т. е. представлением чужого мира в остраняющей перспективе эмигранта, «человека не на своем месте», который стремится вернуться из «отчужденности»; обе демотивировки, первая и вторая, вполне уравновешивают друг друга, так что односторонняя редукция («монологизация») интерпретации, словно подсказываемая последним письмом («Заявление в ВЦИК»), иронически релятивизируется:

«... я одновременно с письмами к тебе пишу книгу. И то, что в книге, и то, что в жизни, спуталось совершенно ... Началась игра» (с. 60).

«А о любви писать не буду. Ты видишь, я все время пишу о литературе» (с. 67).

«Эта книга — попытка уйти из рамок обыкновенного романа» (с. 71).

«Все мои письма о том, "как" я люблю тебя» (с. 93).

В предпоследнем письме Аля, «героиня», адресат «любовных писем» выступает против литературного использования ее в качестве чистого «предлога» стилевого и сюжетного развития, она персонифицирует этим «выходом» из положения немого партнера

по диалогу, вымышленного имманентного произведению адресата «нарушение мотивировки», которое одновременно оказывается отказом от соблюдения заданных правил игры:

«Ты нарушаешь уговор ... Ты говоришь, что знаешь, как сделан Дон-Кихот, но любовного письма сделать не можешь ... В литературе я понимаю мало ... в письмах же о любви я знаю толк ... Ты под разными предлогами пишешь все о том же.

Брось писать о том, как, как, как ты меня любишь, потому что на третьем "как" я начинаю думать о постороннем. Аля» (с. 94).

В «Zoo» Шкловского «отступление» героини в 22-м письме и автора в последнем письме равнозначны, демотивировки окзываются в конце книги как бы в «патовой ситуации»:

«Заявление в ВЦИК. Я не могу жить в Берлине ... Не удивляйтесь, что я пишу это письмо после писем к женщине.

Я вовсе не ввязываю в дело любовной истории.

Женщины, к которой я писал, не было никогда ... Аля это реализация метафоры. Я придумал женщину и любовь для книги о непонимании, о чужих людях, о чужой земле» (с. 95).

Равновесие обеих демотивировок обеспечивается прежде всего тем, что второе обнажение конструктивного предлога представлено уже во введении, из-за чего кажущееся преобладание процитированного высказывания из последнего письма и его односторонняя «монологизация» оказываются снятыми:

«Вот вам план книги. Человек пишет письма к женщине ... Женщина матерьялизует ошибку. Ошибка реализуется. Женщина наносит удар. Боль реальна. И книга серьезнее своего введения ...» (с. 14).

В этом пассаже противоположная направленность процессов реализации (олитературивания, эстетизации) и экзистенциализации становится мерцающей, что исключает всякую однозначную идентификацию и интерпретацию.

Намеченное в прозе Белого, Розанова, символистов и футуристов сокращение и сгущение длинных предложений и абзацев в ритмико-семантические единицы, часто занимающие не более половины строки и отделенные друг от друга даже графически (прежде всего у Белого и Розанова), интегрированы у Шкловского в фельетонно-сентиментальный авторский монолог, лаконичный, отрывистый, ироничный тон которого стал для многих прозаиков 20-х годов стилистическим образцом. Лаконичный авторский сказ Шкловского мотивирует как лейтмотивный монтаж гетерогенных семантических и мотивных рядов, монтируемых чрезвычайно короткими отрезками (фразами или абзацами), так и остраняющую перспективу рассказчика, которая выражается либо во временной («мемуарность»!), либо в эмоционально-оценочной дистанции по отношению к предмету повествования.

Эта эмоциональная дистанция проявляется прежде всего в «недооценке» эмоционально сильно нагруженных тем (ранение, смерть, жестокость, война, революция и т. п.); прием остраняющего «understatement» представляет, благодаря тесной связи с «лаконичным сказом», виталистское миросозерцание, которое, правда, у представителей «революционного романтизма» было в гораздо большей степени «идеологизировано» и смещено в нарративную оценку, в «позицию» автора, чем это могло быть у Шкловского. Шкловский без сомнения — прежде всего в ранней прозе — был заинтересован в установлении прямой ассоциации между «лаконичным», фельетонно-сентиментальным

авторским сказом и «авторским лицом», тем более что он сам и был плутовским героем своих мемуаров (прежде всего «Сентиментального путешествия»). Эта поначалу очень интенсивная, способствующая отождествлению ассоциация автора, рассказчика и героя, заданная в письмах, дневниках и мемуарах уже самим жанром, становится не только в ходе писательского (ремесленного) развития Шкловского, но и в ходе самого письма все более хрупкой и подвергается нарастающей демотивировке. Аналогичный процесс имманентного смещения позиции автора и рассказчика Шкловский описал позднее в своем исследовании о «Войне и мире».

Этот процесс может быть очень ясно продемонстрирован на примере «Сентиментального путешествия», где вся первая часть, которая поначалу публиковалась отдельно под заглавием «Революция и фронт», стилистически и оценочно расщепляется введением второй повествовательной точки зрения в контексте вышедшего в 1923 г. в Берлине «Сентиментального путешествия».

Берлинская редакция «Сентиментального путешествия» представляет собой синтез трех книг, которые уже прежде публиковались в разное время: 1) «Революция и фронт» (написано летом 1919, опубликовано в 1921 г.); 2) «Эпилог» (= завершение книги «Революция и фронт», написан в 1921, опубликован в 1922 г.) и 3) «Письменный стол» (написано в 1922 г., опубликовано в составе берлинского издания «Сентиментального путешествия»). Эти три книги смонтированы в составе «Сентиментального путешествия» следующим образом: первая образует первую часть, третья—вторую, а вторая разделена на части и вмонтирована во вторую часть. Этот монтаж разнородных текстов, каждый из которых обладает собственной повествовательной структурой, в «Сентиментальном путешествии» связывается не просто лейтмотивами, заданным «правилом игры» (как «любовные письма» в «Zoo») или просто присутствием автора в качестве «конферансье», как это происходит в других монтажных произведениях Шкловского, а сложной иерархией повествовательных точек зрения, что оказывается явной художественной реализацией формалистской теории повествования (перспективы и соответствующей точки зрения). Иерархия повествовательных точек зрения соединяет тексты, перспективный «горизонт» которых перекрывается горизонтом более высокой (по месту в иерархии) повествовательной позиции.

Реконструкция иерархии повествовательных точек зрения дает следующую структуру (в сильно упрощенном виде):

1-я повествовательная точка зрения: имманентный фабуле рассказ о событиях «Революции и фронта» и «Эпилога» (= тема айсоров, Персия) в «обычном» мемуарном стиле; перебивка этого стиля и единства повествования от имени героя вставкой (с. 64): «Я пишу все это почти через два года ... на Троицу 1919 на даче в Лахте» и вставками: «Я снова начинаю писать» (с. 101), «пишу 22 июля 1919 года» (с. 105), «А сейчас пишу это 30 июля 1919 года» (с. 112), «Я пишу сейчас в 12 часов ночи 9 августа» (с. 149), «Я заканчиваю писать. Сегодня 19 августа 1919» (с. 183). Все эти перечисленные вставки представляют как 2-ю повествовательную точку зрения, предполагающую 1-ю точку и ее фабульное время, так и предмет и фабульное время, о которых повествуется с 3-й точки зрения, которая отражает перспективу 1922 г.: эта точка зрения обособляет и 2-ю повествовательную точку зрения («что я делал в Персии, описано в книге "Революция и фронт"»—с. 188), и события от января 1918 до бегства в Финляндию в марте 1922 г.: «Начинаю писать 20 мая 1922 г. в Райволе (Финляндия)» (187), «20 мая 1922

года. Я продолжаю писать. Давно не писал так много ... Тоска и красное солнце. Вечер» (с. 208), «Я пишу, но берег не уходит от меня» (с. 259) и т. д. С этой 3-й точки зрения 2-я точка зрения оказывается на одной плоскости с фабульным временем событий, описываемых с 3-й точки зрения: «Я лежал в лазарете ... я в нем начал писать первую книжку своих мемуаров "Революция и фронт"... Летом продолжил писать, в Троицын день писал на даче в Лахте» (с. 262) — именно это последнее указание места и времени совпадает с сообщением со 2-й точки зрения (см. выше). Дальнейшие вставки 3-й точки зрения: «Нет, не пишется и не спится мне ... И белая ночь видна из окна ...» (с. 268-) — следует ностальгически-сентиментальный экскурс в «милый 1921 год», однако тут же снова возвращение: «А тут ... Одно слово — Финляндия ... Сейчас я живу в Райволе» (с. 270–271), следует еще один экскурс — на этот раз в 1920 год (с. 272).

4-я повествовательная точка зрения заключена (в узком смысле) в тех вставках, которые автор включает в написанное с 3-й точки зрения — например: «Был недавно за городом под Берлином» (с. 288); в широком смысле она включает вообще все вставки, служащие для того, чтобы обозначить повествовательные точки зрения 1, 2 и 3 как предмет обработки с позиций иерархически подчиняющей их 4-й точки зрения. Сюда относятся, например, такие комментирующие вставки: «И вот из кусков составленный, но совершенно правдивый рассказ о том, как защищался Херсон от немцев. Вообще все, что я пишу в этой книжке — правда» (с. 311), или: «В этом месте необходимо выяснить мою родословную» (с. 318), «Теперь начинается рассказ про жизнь без событий» (с. 324), и прежде всего возвращение к теме айсоров, которая по материалу и фабуле взята из 1-й повествовательной точки зрения и вмонтирована в фабульную плоскость 3-й повествовательной точки зрения: автор «случайно» встречает своего старого друга Лазаря Зерванова, чистильщика сапог в Петрограде. Коротким замечанием: «Я написал это в Петербурге ... теперь я умру в другом месте (т. е. в Берлине)» — Шкловский дополнительно подчеркивает генетическую принадлежность «рассказа Лазаря Зерванова» к фабульному времени 3-й точки зрения, однако тем самым одновременно обнажает доминантность 4-й повествовательной точки зрения, исходя из которой определяется, где и с какой мотивировкой монтируется рассказ Лазаря: его *повествование делает на плоскости 3-й точки зрения* фабульное время 1-й и 2-й точки зрения предметом монтажа и мотивировки силами 4-й *повествовательной точки зрения:* «*Этот* рассказ *Лазарь* написал для меня. Я напечатал его в своей книге "Эпилог"». По мере приближения к моменту бегства Шкловского из России (март 1922 г.) 3-я и 4-я точки зрения сливаются: само пребывание в Финляндии не становится — если отвлечься от цитатных вставок — предметом описания с 4-й точки зрения («обо всем этом я не хотел бы говорить»). Вместо этого еще раз экспрессивно демонстрируется доминантность 4-й повествовательной точки зрения (время: Берлин, 1923 г.):

«Пора кончать книжку ...

Конец двух книг должен соединять в себе их мотивы.

Вот почему я напишу здесь о докторе Шеде.

Доктор Шед, это американский консул в Урмии» (с. 386).

Этот обнажающий комментарий обнаруживает ясное, совершенно очевидное намерение подчинить запутанное на первый взгляд множество смещений точек зрения, времени и сюжетов доминантности 4-й точки зрения путем поверхностной, искусственно мотивированной привязки к первой части мотива айсоров, который подлежал компетенции 2-й точки зрения. Эта доминантность дополнительно отмечается «сентиментально-патетической» вставкой, которая ясно со-

относится с ситуацией рассказчика 4-й точки зрения в Берлине, эту ситуацию рассказчик тематически связывает с ситуацией айсоров (их катастрофой и изгнанием):

«Но круче и горче всего деревянные лестницы Берлина. А пишу я здесь на ломберном столе ... А сейчас живу среди эмигрантов, и сам обращаюсь в тень среди теней. Горек в Берлине шницель по-венски. Я прожил в Петербурге с 1918 по 1922» (с. 388, 391–392).

Этот обрисованный здесь в общих чертах анализ «ступенчатости» повествовательных точек зрения раскрывается лишь в конце прочтения «Сентиментального путешествия» как нарративная иерархия: лишь тогда может включиться обратный, идущий задним числом процесс импликации менее сложных точек зрения более сложными, а этих более сложных — «тотальной» 4-й повествовательной точкой зрения, однако на протяжении чтения большей части книги читатель не в состоянии следовать этой ретроспективной иерархизации и потому ощущает введение комментариев, сообщающих о том, когда, где и при каких обстоятельствах записывается или записывалось читаемое описание, как остраняющий мотив-загадку и как нарушение прогрессивного самоотождествления с хронологической последовательностью фабулы и ее развертывающейся перспективой. Читатель не может не воспринимать «отступления» автора от фабульной перспективы («фабульного времени», фабульной ситуации и т. д.) к рассуждениям о времени написания и обстоятельствах записи, а тем самым — к сюжетной перспективе автора — как нарушение повествования. Шкловский совершенно однозначно канонизирует в своей книге это нарушение с оглядкой на свою теорию остранения фабульной структуры сюжетными приемами («сюжетная/временная перестановка») и с оглядкой на канонизированный в «сентиментализме» стернианской традиции прием обнажения авторской позиции перебивающими действие описаниями обстоятельств процесса письма.

Е. От теоретического остраняющего комментария к смешанным беллетристически-научным жанрам

«Контрасты здесь основаны не только на смене тем, но и на несоответствии между мыслью и переживанием и их обстановкой... Я говорю про те сноски отрывков, в которых сказано, где они написаны. Некоторые отрывки написаны в ватер-клозете ...» (Шкловский. Теория прозы, с. 171).

Шкловский обозначил этот прием остраняющей обстановки уже в заглавии второй части «Сентиментального путешествия» — «Письменный стол» — и обнажил в множестве остраняющих комментариев. Указание на обстановку, как правило, связано с включением новой повествовательной точки зрения, которая, правда, лишь «вспыхивает» в кратком отступлении и тут же уходит: указание на письменный стол обнажает не только смещение повествовательной точки зрения, сюжетных линий, фабульного и сюжетного времени, но и процесс написания романа, осмысление того, что происходит на этом столе при тех или иных обстоятельствах. «Сентиментальное путешествие» Шкловского полно указаний

на положение автора за письменным столом, которое в то же время отражает его положение в «литературном быту».

Интересную комбинацию приемов теоретического остраняющего комментария и обнажения обстановки представляют собой очень частые во всех прозаических произведениях Шкловского отступления о социальных, мировоззренческих, биографических, психологических и др. условиях, в которых формалисты (особенно ранней фазы) разрабатывали, писали, обсуждали и публиковали свои теории.

Письменный стол обнажает «процесс самого писания» (Гриц. Творчество Шкловского, с. 18) и тормозящих развитие сюжета отступлений, которые часто снабжаются остраняющим комментарием («Сентиментальное путешествие», с. 258; с. 266: «Я ушел в сторону, но все организующее человека лежит вне его самого. Он сам место пересечения сил»). От приема остраняющей обстановки остается лишь маленький шаг к обнаженному представлению остраняющего комментария, теоретически осмысляющего только что описанный прием (ср., например, «Третья фабрика», с. 93–94: «Я делаю отступление за отступлением»).

Сюда же относятся подробные описания жизненных обстоятельств ОПОЯЗа, «Серапионовых братьев» (прежде всего в «Сентиментальном путешествии», с. 304-, 377-) и «обстановки писания» теоретических работ. Биографический контекст теоретической работы выразительно иллюстрирует следующее признание Шкловского:

«Хорошо потерять себя. Забыть свою фамилию, выпасть из своих привычек. Придумать какого-нибудь человека и считать себя им. Если бы не письменный стол, не работа, я никогда не стал бы снова Виктором Шкловским. Писал книгу "Сюжет, как явление стиля"...» (с. 213).

В то время как Розанов в большинстве случаев применяет прием остраняющей обстановки с целью столкновения «высоких», философских, абстрактных мыслей с «низкими», бытовыми, конкретными обстоятельствами их возникновения, Шкловский перенес этот контраст на описание «бытовых» условий теоретической работы, которая, в свою очередь, поставляла методологические принципы, детерминировавшие характер ее художественного воплощения, ее реализации в поэтическом контексте.

Характерным для этого взаимодействия является «пересечение» вышеупомянутого мотива бомбы с мотивом «рассеянности», бессюжетности жизни и ее теоретического эквивалента в теории сюжета:

«Идешь и думаешь рассеянно о своем. Об "Опоязе"... О том, что ясно для меня, как числитель и знаменатель ... Взорвался я от рассеянности» (с. 304).

Указания на историю возникновения теоретических произведений формалистов (ср. о работе о Розанове—Сентиментальное путешествие, с. 342; о сборнике «Поэтика» 1919 г. —с. 254–255 и др.) дополнительно усиливают интертекстуальные ассоциативные связи теоретической и художественной прозы.

Ту же цель преследует и уже упомянутое введение в произведение самих формалистов (включая Шкловского) в качестве «героев», в позиции которых пересекается «биографическая» и «литературная личность». Сравнение с романом В. Каверина «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове», основанным на реальных событиях, и в

самом деле ясно демонстрирует, что теоретики и литераторы Шкловского — «анекдотические фигуры», описание которых «вмонтировано» в самопредставление автора и его метода. Формалисты Каверина, напротив, настоящие романные герои, приемлемые и для тех читателей, которые мало знают о формализме, хотя они и не в состоянии постичь формальный метод и его экзистенциализацию как мотивировку романа.

Все приемы обстановки служат — помимо своей конструктивной функции — «искусственной», ускоренной «канонизации» формализма как составной части и фактора «литературного быта» и литературной эволюции. Когда Шкловский, например, любовно описывает «необычайно тонкую бумагу» («тоньше клозетной бумаги»), на которой был напечатан сборник ОПОЯЗа «Поэтика» (Пг., 1919), этот сборник превращается из репродуцируемого ряда статей формалистов в нерепродуцируемый, физически уникальный, значимый своей материальной аурой «раритет» и одновременно в совершенно определенный факт «литературного рынка», для которого — именно в первые годы после революции — качество бумаги, тираж, набор, выпуск, гонорар и т. д. имели решающее значение. Позднейшие переиздания и перепечатки, разумеется, лишены этой «ауры» организационного и издательского «героизма», который в этом первом издании еще может быть поставлен в один ряд с научным новаторством сборника.

Еще больше выходит на передний план остраняющий литературно-социологический комментарий в «Третьей фабрике» Шкловского, где проблемы «литературного рынка» непосредственно связаны с центральной темой несвободы литературы и ее обусловленности внехудожественной «обстановкой»:

«Мне нужны сейчас время и читатель. Хочу писать о несвободе, гонорарных книгах Смирдина, о влиянии журналов на литературу, о третьей фабрике — жизни ... Рынок давал писателю голос ...» (Третья фабрика, с. 17).

Шкловский подробно рассматривает развитие научной деятельности О. Брика (с. 61-), группировки внутри формализма (например, особое положение Томашевского — с. 62), (пространственную) оторванность Романа Якобсона от формализма из-за его отъезда в Прагу (с. 66–67: письмо Якобсону), Тынянова (с. 98-) и его работу «О литературном факте», Эйхенбаума и его теорию сказа (с. 101–102), теорию каламбура Якубинского (с. 104) и др.

Однако теоретические отступления на литературоведческие темы мотивированы не только введением формалистов и их методов как предмета мемуаров, они могут также развиваться как мотивирующие факторы, организующие сюжет и приемы произведения в целом. Гриц в своем исследовании «Третьей фабрики» рассматривает теоретико-научные отступления лишь как «внелитературный материал», который «становится литературным» на равных с другими внехудожественными фактами: в то время как Розанов поднимает до уровня литературного материала интимные, банальные, «кухонные темы», совершенно личные и интимные ассоциации, Шкловский канонизирует литературоведческую тематику в качестве Материала 2 художественной прозы:

«Теория литературы развертывается в одном плане и с любовью, и с революцией ... вообще со всяким литературным материалом. Основная тема “Третьей фабрики” в литературе еще не канонизирована, для читателя лежит вне круга эмоционально-

го, художественного материала; она внелитературна» (Гриц. Творчество Шкловского, с. 32).

Это понимание литературоведческой тематики как пассивного, внелитературного материала все же слишком сближает смешанные жанры Шкловского с «литературой факта», принципы которой играют роль лишь для части прозаических монтажей Шкловского (и к тому же только условно): это касается прежде всего таких произведений, как «Ход коня», «Гамбургский счет» и др., где в основном собраны литературоведческие и критические статьи, которые до того уже публиковались отдельно и имманентная структура которых ни стилистически, ни конструктивно не трансформировалась, как это было в «Третьей фабрике» или в некоторых частях «Сентиментального путешествия». Но все же и в «Ходе коня» и в «Гамбургском счете» теоретические статьи только за счет монтажа собраны в единое целое, а через обрамление комментирующими и художественными текстами наделяются другой установкой, другим жанровым фоном, чем в своем первоначальном контексте, например в журнале «Жизнь искусства».

Особенно отчетлив этот прием группировки теоретических текстов в «полубеллетристический» смешанный жанр в книге «Ход коня»: она начинается введением, в котором экзистенциальная «бытовая» позиция автора обнажается точно так же, как и его методологическая концепция («ход коня = условность искусства» — с. 9–10). За этим устроенным как остраняющий комментарий введением следует (ясно обозначенное и заголовком) «обрамление» теоретических и критических статей художественной прозой («Петербург в блокаде», с. 18–35; «Гробы обратно», с. 190; «Сбитый боксер», с. 193–194; «Кухня царя», с. 202–203 — как соответствие введению «Ход коня»); как зеркальное отражение вводного «обрамления» особым заглавием обнажено и «Завершение обрамления» (с. 180).

В указанных произведениях «теоретический материал» играет роль пассивного, эстетизируемого контекстом объекта, имманентная структура которого (строение и стиль статей) при этом все же не трансформируется; в «Сентиментальном путешествии», «Zoo», «Третьей фабрике», «Поденщине», «Поисках оптимизма», отчасти в историко-литературных работах «Чулков и Левшин», «О Маяковском» и др. этот «материал», напротив, играет активную, конструктивную роль. В этих произведениях теория как встроенный остраняющий комментарий играет мотивирующую роль в составлении и развитии семантических и мотивных рядов: теоретическая мотивировка может быть вставлена как обнажение непосредственно до или после обнажаемого приема — или же она заключается в достаточно пространном теоретическом дискурсе, лишь опосредованно связанном с реализующими его приемами — как, например, обширные теоретические отступления в «Сентиментальном путешествии», посвященные принципам раннего формализма (прежде всего имманентной мотивировке, ироничному вхождению одного элемента в разные ряды, теории сюжета, депсихологизации героя, остраняющей метафорике, приемам ступенчатости и торможения и т. д.).

Это относится как к анализировавшимся формалистами романам Стерна, Гоголя, Пушкина, Байрона, Гофмана, Теккерея и др., так и к собственному

роману Шкловского, в котором все проанализированные в теоретических рассуждениях приемы воплощены в практику. Когда, например, Шкловский определяет иронию как «одновременное восприятие двух разноречивых явлений или как одновременное отнесение одного и того же явления к двум семантическим рядам» (с. 337), то в этом случае теоретическое рассуждение совпадает с конструктивной функцией остраняющего комментария, реализующего определенный в рассуждении прием.

Примеров тому достаточно на каждой странице романа и в других произведениях Шкловского.

«Прием этот заключается в показывании читателю композиционных и стилистических соображений автора, в показывании литературности в литературе, в отбрасывании традиционной мотивировки, маскирующей «сделанность», «построенность» литературного произведения.

Для Шкловского такое стернианское «обнажение» приема делается композиционной доминантой» (Гриц. Творчество Шкловского, с. 17).

Однако в то время как в изучавшихся формалистами приемах обнажения стернианской традиции, «натуральной школы» доминировала комически-пародийная функция, у Шкловского (первично) комический момент практически отсутствует, поскольку в его прозе приемы обнажения представлены в полностью открытом виде и определяют всю структуру мотивировки. В противоположность иронически-сентиментальному отступлению стернианцев, Шкловский включает теоретико-комментирующие отступления, ирония которых конструктивна, а не эмоциональна по природе.

В «Zoo» еще сильнее, чем в «Третьей фабрике» или «Сентиментальном путешествии», композиция «романа в письмах» перекрещивается с его теорией (теория жанра, бессюжетность, сентиментализм и т. д.) благодаря включаемым как лейтмотивы остраняющим комментариям.

«Личность героя в первоначальном романе—способ соединения частей ... Следующая стадия в искусстве—это изнашивание психологической мотивировки. Приходится изменять, «остраннять» ее... Самое живое в современном искусстве—это сборник статей и театр variété, исходящий из интересности отдельных моментов, а не из момента соединения ... Conférencier оказывается там героем, судьба которого соединяет отдельные части произведения» (Zoo, с. 69–70).

Этот остраняющий комментарий содержит in nuce программу Ф 1, ее персонификацию в виде «поэта-исследователя» (Гриц, с. 33), который, как конферансье, объявляет «номера», комментирует и демонстрирует их.

Рецензент первого издания «Революции и фронта» Шкловского справедливо замечает (Губер П. [Рец. на кн.:] Шкловский В. Революция и фронт. Пг., 1927, с. 9): «... мемуары Шкловского помогают понять его теорию литературы, его метод. Дух некоторого авантюризма, жажда новизны, свобода от всех традиций и, как следствие этого, готовность смотреть на все извне и со стороны».

В составленной из приемов остраняющего комментария и литературно-критического дискурса остраненном жанре имманентной произведению авторецен-

зии[746] Шкловский еще раз обнажает («Гамбургский счет», с. 104-: «Рецензия на эут книгу») свою позицию «поэта-исследователя», персонифицирующего одновременно объект (т. е. «героя» = материал) и субъект (т. е. «автора» = прием):

«В своих беллетристических произведениях я всегда писал о себе и был героем своих книг. Писатели обычно делят себя на героев, говорят через героя ... это сильно изменяет произведение ... Герой оживляет себя ... Он становится вне писателя, разгружает его ответственность ... Герой делается из материала, он составляется из него, как библиотека из книг ...» (Гамбургский счет, с. 104); «... тот Виктор Шкловский, про которого я пишу, вероятно не совсем я, и если бы мы встретились и начали разговаривать, то между нами даже возможны недоразумения» (с. 106–107).

Между обоими полюсами подвергнутой научному влиянию беллетристики и «олитературенной, эстетизированной» научной прозы можно выделить различные смешанные жанры: 1) «беллетристические» тексты (как «Сентиментальное путешествие», «Zoo», «Поиски оптимизма» и др.), в которые «теоретический материал» вмонтирован в форме отступлений («отклонений») и остраняющих комментариев и конструктивно-стилистически реализован в более или менее обнаженном виде; 2) произведения («Третья фабрика», «Ход коня», «Гамбургский счет» и др., а также «Мой временник» Эйхенбаума), в которых реализация теории и «теоретизация» художественной прозы находятся в состоянии равновесия; 3) наконец, произведения, представляющие первично-научные или литературно-критические, теоретические жанры научной литературы, в композиции и стиле которых прячутся все же сигналы художественной структурированности, реализующие именно те приемы, о которых речь идет в самом тексте.

Наиболее часты сигналы, относящиеся к тем приемам отступления, которые образуют предмет теоретического рассуждения:

«Я возвращаюсь к теме ...» (Шкловский. Теория прозы, с. 69). «Но я начинаю *чувствовать*, что на *мне уже сказывается влияние* разбираемого романа: я вставляю эпизод за эпизодом, забыв об основном *движении статьи*» *(с. 85, ср. также с. 104–105). «Я разрешаю себе*, следуя канону романа XVIII века, отступление. Кстати об *отступлениях* ...» (с. 165).

Эти «отступления» (правда, используемые скупо) представляют собой соответствие теоретическим остраняющим комментариям в поэтическом тексте: они так же обнажают прием — однако с тем различием, что остраняющий комментарий обращает внимание на реализацию в научно-теоретическом тексте *поэти*ческого приема, который составляет научный объект данного текста.

Сюда же относятся все те сигналы, котрые резко демотивируют абстрактный, теоретический стиль научной литературы и ее транзитивную установку, открывая взгляду структуру научного текста:

«Роман был раздвинут, как обеденный стол ...» (Теория прозы, с. 71). «Но не удобно писать о Достоевском в примечании к статье о Конан-Дойле» (с. 106). «Я не перечисляю всех тайн Редклиф, так как не имею под рукой книги» (с. 117).

[746] Блестящий пример имманентной произведению авторецензии дает В. Набоков в рецензии на книгу своего героя Федора Годунова-Чердынцева в романе «Дар» (5-я глава), где он в реакции критиков пародийно воспроизводит — по стилю и содержанию — различные мировоззренческие и художественные тенденции эмигрантской литературы.

Несколько преувеличенно можно было бы считать этот прием остраняющего поэтического комментария к теоретическому тексту реализацией той метафоры, которую Якобсон относит к новому научному объекту литературоведения: «Если наука о литературе хочет стать наукой, она должна признать “прием” своим единственным “героем”» (Новейшая русская поэзия, с. 32).

С одной стороны, корни этого приема «текста, анализирующего самого себя» уходят в пародийно-«передразнивающую» технику повседневной речи, когда, например, фонетические, просодические или же стилистические особенности либо аномалии речи, о которых говорится («речь о речи»), реализуются в речи пародирующего («речь в речи», например: «он говолит неплавильно»); с другой стороны, этот прием принадлежит традиции риторических и поэтических «руководств», в которых обсуждаемый прием одновременно является и способом изложения предмета; наиболее известный пример этого рода — «De arte poetica» Горация.

В эту жанровую традицию входит и статья Маяковского «Как делать стихи?» (1926–1927) или «Техника писательского ремесла» Шкловского, в которых, однако, осуществленная поэтическая реализация крайне редуцирована. Гораздо ощутимее эта реализация в литературно-критических статьях Шкловского, поскольку в них в соответствии с жанром пародийно-имитационная «речь о речи» становится «речью в речи» — как, например, в фельетонах Шкловского о жанре фельетона или в критических работах вроде «О Зощенке и большой литературе» и многочисленных полемических статьях в «Лефе», «Новом Лефе», «Журналисте» и др. журналах.

Однако гораздо чаще этих примеров стилистической реализации в теоретических работах встречаются случаи реализации теории жанра в самих научно-теоретических жанрах: это касается прежде всего реализации журнального жанра (например, у Шкловского в «Ходе коня» и «Гамбургском счете», и прежде всего в «Миге сознания» Эйхенбаума) и реализации монтажа фактов в работах по истории литературы, таких как «Материал и стиль» Шкловского, в которой монтируемые цитаты по объему значительно превосходят теоретический текст, — жанр, который Шкловский в весьма эстетизированном виде обнажает в «Поисках оптимизма».

В технику реализации жанра входит также прием комментирующих заглавий глав, которые — как уже упоминалось — проникают и в теоретические работы и создают в них «беллетристическую атмосферу». Однако эта атмосфера была не побочным явлением поведения формалистов, а выражением новой иронической позиции, представляющей пересечение совершенно различных рядов «быта», — а тем самым и диалогической позиции ученого, который уже стилем своих высказываний подрывает устоявшийся академический монологизм, как и все прочие формы авторитарного «речеве́дения». Формализм с самого начала был «веселой наукой», смеховой аспект которой коренится в жизненной позиции и усвоен научным методом и его принципом остранения. Это скандальное обстоятельство — не только факт социологии науки, но редкая по ясности демонстрация периферийной позиции ученого-новатора, находящегося под давлением «закрытого общества».

III. Экзистенциализация формального метода

1. Позиция формализма в «литературном быту» 20-х и начала 30-х гг.

«Бытовая» позиция формализма была в то же время остраняющей позицией в рамках как «литературного», так и «научного быта»: формализм нарушил 1) литературно-социологическое «табу», поместив художественные произведения и (научную) интерпретацию искусства на одну коммуникативную и экзистенциальную плоскость и частично слив их воедино; он нарушил и 2) научно-социологические «табу», интегрировав, с одной стороны, в фигуре «исследователя-поэта» научные и художественные методы, с другой стороны, реализуя научную позицию в экзистенциальной и наоборот[747].

Формалисты вполне сознавали научно-социологическую проблематику своего «мятежа» против устоявшегося академического подхода к искусству, отчужденного от экзистенциальной и художественной практики, подхода, который был поставлен под сомнение уже поколением поэтов-теоретиков символизма и их неоспоримыми научными достижениями. Эйхенбаум очень точно подметил, что формализм стал «предметом разговоров», в том числе — и по большей части — во вненаучной среде, не столько из-за новизны его теоретических подходов, сколько вследствие новой манеры занятия наукой, непосредственно связанных с художественной практикой, с поэтикой современного ему авангардного искусства. Художественный и научный авангард встретились на новом коммуникативном уровне, находившемся в резком противоречии с традиционным историко-филологическим анализом искусства и его «внекоммуникативностью».

Однако не только кризис философской эстетики — как и «академической науки» (Эйхенбаум. Теория «формального» метода, с. 119) — провоцировал «уход» искусствознания из «академического быта» в «литературный быт», располагавший более «точными» и адекватными методами и принципами, чем традиционные «филологи». Столкновения с ними поначалу и не предполагалось, посколь-

---

[747] «Формальный метод» Томашевского (в кн.: Современная литература. Л., 1925, с. 144–154) был написан уже в 1922 г. и задуман как «некролог» формализму, чьи совершенно неакадемический тон и «гиперболизм» были чрезвычайно подозрительны «академисту» Томашевскому. Однако если отвлечься от этой антипатии, то именно тогда Томашевский был занят работой над «Теорией литературы», которая «канонизирует» и отчасти догматизирует ранний формализм, представляя его в форме своего рода энциклопедического справочника. Насколько по-иному смотрятся формалистские положения в научном дискурсе Томашевского, лишенные «шарма» и свежести эссеистического стиля Шкловского!

ку крепость, которую они длжны были защищать, была ими давно оставлена (с. 119).

Для молодого поколения «журнальная наука» символистов (Вяч. Иванова, Брюсова, Белого, Мережковского) и труды вроде «Символизма» А. Белого (1910) значили гораздо больше, чем бесцветные диссертации и академические доклады по истории литературы, методологическая беспринципность которых контрастировала с «авторитетностью» их подачи. В резком противоречии с ними находилась свободная, игровая, веселая и молодежная атмосфера формалистских кружков, где царил интимный, личный, персональный настрой семинарских занятий, и которые — с точки зрения социологии литературы — больше походили на «вечера» литературных групп, чем на факультетские мероприятия. Совершенно очевидно, что в подобной коммуникативной ситуации различение ролей ученого, писателя и частного лица было столь же мало возможно и необходимо, как и различение связанных с этими ролями речевых манер, которые сосуществовали в одном дискурсе и всегда открыто считались с ответной репликой предполагаемого слушателя и соратника.

В этой диалогической коммуникации всякое понятие определялось не номинативно, оно сопровождалось многообразными полемическими коннотациями, которые и сопротивлялись — как показал анализ Ф 1 — монологизации с позиций статической методологической реконструкции, однако при более близком знании диалогического контекста не только приобретали большую терминологическую ясность, но и раскрывали ее «революционный пафос» (Эйхенбаум. Теория формального метода, с. 120). Ретроспективно возникает довольно комичное впечатление от того, как молодые опоязовцы выражали свое объективное, позитивистское отношение к фактам искусства в сочетании с этим часто очень субъективным пафосом, полемически направленным против теоретиков, которые, в свою очередь, подавали свое несомненно субъективное, интуитивное отношение к искусству и науке в общепринятой, «объективной» тональности научного трактата.

Здесь нет возможности реконструировать специфическую групповую динамику формализма и его сменявших друг друга объединений — будь то встречи в квартире О. Брика, на филологическом факультете Петроградского университета, в ГИИИ, в редакциях журналов, в библиотеке Шкловского или на общественных диспутах, — достаточно будет лишь указать на сильно развитую «имплицитность» «кружковой семантики», которая возникает в науке лишь тогда, когда условия работы и жизни позволяют тесный — в том числе и экзистенциальный — контакт членов «группы». Именно постепенная дезинтеграция группы — например, вследствие временной эмиграции Шкловского и постоянной — Якобсона, а также вследствие разделения на «неакадемических» и «академических» формалистов, на группу, близкую к ЛЕФу в Москве, и семинары Тынянова и Эйхенбаума в Ленинграде, — шла параллельно с дезинтеграцией методологической. Тем не менее не следует недооценивать давление «извне» (нападки догматиков и культурных функционеров) как интегрирующий фактор «быта», ведь «распад» формализма не был — как часто утверждается — непосредственным следствием этого внешнего давления, напротив: в «нормальных» условиях научной работы и ее развития этот «распад» не только произошел бы раньше, но и был для самих формалистов более осознанным

и имевшим более позитивное методологическое значение, чем это имело место в господствовавших обстоятельствах «быта».

Поэтому, например, необычайно ядовитый «Некролог» формализму, написанный Томашевским уже осенью 1922 года (!) следует понимать как «вопль» не столько занимающего враждебную позицию теоретика, сколько академического ученого, по своему «стилю» и «тону» совершенно чуждого формалистам: чисто научный повод не мог дать столь веского основания, ведь Томашевский именно в это время занимался канонизацией (раннего) формализма в своем «капитальном» труде «Теория литературы», который по большей части дословно воспроизводит формалистские тезисы и при этом, однако, невольно «пародирует» их, поскольку они оказываются представленными — вне «мотивировки» и сухим стилем учебника — как авторитетное «учение».

Противостояние выпаду Томашевского не могло быть выражено лучше, чем в похвальном слове Эйхенбаума на пятилетие ОПОЯЗа, вошедшем в его опубликованную тогда же статью «5 = 100» (1922, с. 38–41):

«(ОПОЯЗ) ... родился в 1916 году. Родился бойким, шумным, веселым. Происхождения футуристического ... Собираться кружком начало оно еще в 1915 году ... Довольно нам монизма — мы — плюралисты. Жизнь многообразна. К одному фактору ее не свести. Нас язвительно называют веселыми историками искусства ...»

Первая фаза формализма, молодого порыва *1915–1922* гг., очень скоро, прежде всего в книгах воспоминаний Шкловского, переживает ностальгическую глорификацию на фоне растущего давления на «бытовые» позиции формализма, на его научное и социальное право на существование.

Более чем явно это ностальгическое настроение выражено, например, в письме Шкловского Роману Якобсону, опубликованном сначала в недолговечном журнале Эренбурга «Вещь» в Берлине, а затем в «Третьей фабрике» (с. 66–69):

«Ты живешь в Праге, Роман Якобсон ... Милый друг, книга "Теория прозы" — вышла ... Я не торгую, я танцую наукой ... Сейчас ты опять академик. Нас мало. Я теряю себя ...»

В самом деле, именно Шкловский играл роль точки конденсации, притягивавшей к себе как «общение»[748], так и научную «актуальность», при этом его значение часто заключалось не столько в качестве его собственных научных теорем, сколько в способности быстро воспринимать чужие идеи, включать их в соответствующую актуальную методологическую ситуацию (прежде всего терминологически) и формулировать с такими акцентами, что они даже их авторам представали в новой обостренной последовательности более ясными и более применимыми в научной и полемической коммуникации.

Эйхенбаум очень характерно описывает ретроспективно в книге «Мой временник» литературно-социологическую роль Шкловского как воплощение той полемической позиции и экзистенциального напряжения, которые были неразрывно связаны с принципом остранения самого метода:

---

[748] Ср.: Jameson F. The Prison-House of Language, p. 47: «Like other literary schools, the German Romantics or the Surrealists, the Opojaz seems to have developed a doctrine of Geselligkeit to justify its own collective unity».

«В. Шкловский — один из немногих писателей нашего времени, сумевший не сделаться еще "классиком"...

Каждый день в какой-нибудь газетной заметке или журнальной статье Шкловского "ругают". Дело доходит до того, что у Шкловского учатся для того, чтобы научиться его же ругать ... Он существует не только как автор, а скорее как литературный персонаж, как герой какого-то ненаписанного романа ... Шкловский ... и особая фигура писателя ... Он обидел многих: одних тем, что, не зная английского языка и немецкой науки, сумел возродить Стерна, других тем, что, написав замечательные работы по теории прозы, оказался не менее замечательным практиком. Это особенно раздражает "беллетристов". Шкловский профессионален до мозга костей — но совсем не так, как обычный русский писатель-интеллигент ... Шкловский — человек, воплотивший в себе дух своего поколения» (О Викторе Шкловском. — Мой временник, с. 131).

Эйхенбаум прилагает в этой характеристике литературно-социологическую категорию «профессионализма», игравшую — как было показано — в Ф 3 центральную роль, к социокоммуникативной позиции самого Шкловского, который, как никто другой из формалистов, отразил констатированный ими кризис «литературного быта» не только теоретически, но и экзистенциально: Шкловский всегда соединял поднятый Эйхенбаумом вопрос, как быть писателем (см. Литература и писатель), с вопросом, как быть ученым, теоретиком, какое пространство свободы может обеспечить себе искусство и искусствоведение в социальной и политической ситуации 20-х гг. в России, чтобы, с одной стороны, позитивно легитимировать свою деятельность — привязав ее к какому-либо «заказу времени» — и, с другой стороны, чтобы вообще выжить в данных условиях. Формалисты — прежде всего Шкловский — не только осознали эту проблематику гораздо глубже, чем другие ученые других стран в сопоставимых обстоятельствах, но и включили ее в свое методологическое развитие и в свою художественную практику.

Согласно Эйхенбауму, эволюционно (т. е. имманентно) обусловленный во все эпохи «кризис» литературы, жанров был чрезвычайно осложнен кризисом самого «литературного быта»: перед современным писателем встает вопрос о «деле литературы», может ли писатель, и если да, то как быть «профессионалом» и как он должен относиться к различным формам «заказа», «несвободы» (Мой временник, с. 122). Сама по себе эта проблема совсем не нова — однако нова ее эволюционная функция, т. е. ее непосредственное значение для самого творчества. В начале XX века писатель мог — независимо от тиражей своих произведений и массовости успеха — занять не только обеспеченное, но и уважаемое положение среди интеллигенции и потому в значительной степени сконцентрироваться на художественных и мировоззренческих проблемах. Еще до революции футуризм произвел не только художественный, но и литературно-социологический переворот: футуристы больше не хотели быть «интеллигентами», как не хотели быть и «слугами» какого-либо социального или идеологического движения, они стремились к радикальному «литературно-бытовому сдвигу» (с. 123), который осуществился уже до революции, а затем лишь прошел различные фазы ремотивации.

Сущность подобной ремотивации была вполне осознана прежде всего формалистами, близкими к ЛЕФу, не только теоретически, но и во всех практических и личных последствиях, несмотря на — невероятное несоответствие (а может быть, и благодаря ему) между конструктивистской, утилитаристской, активистской программой и реальной социальной ролью сторонников «профессионализма» в «литературном быту» того времени. Речь совершенно явно шла о «завоевании литературной позиции» (Мой временник, с. 123), о легитимации сконцентрированного на «мастерстве» искусства с помощью формализма, литературоведении как технологии (ср.: Шкловский. Сентиментальное путешествие, с. 327).

Именно выбранная самим Шкловским позиция публичного «пропагандиста идей» формализма и его «имидж» представителя формализма перед общественностью (вроде public relations) обусловили его особую чувствительность по отношению к «литературно-бытовому сдвигу», констатированному Эйхенбаумом, особую уязвимость в период кризисов. Шкловский смог — не важно в данном случае, успешно или нет, — отождествить в 20-е годы «судьбу» формализма, *более того, всего «прогрессивного»* литературоведения со своей собственной, личной «судьбой» «литературной/научной личности», реализовав с этой позиции научную, литературную и личную полемику в одном дискурсе.

Можно было бы привести огромное количество высказываний, соотносящихся с этой самолегитимацией и поисками идентичности. Первые шаги в этом направлении есть уже в «Сентиментальном путешествии»:

«Вы не думайте, что вам не нужны теоретики искусства. Человек живет не тем, что он ест, а тем, что переваривает. Искусство нужно, как фермент» (с. 330).

Особенно в «Третьей фабрике» крайне двойственная позиция Шкловского проявляется зачастую с пугающей ясностью, а часто скрывается за сентиментально-ироничной маской, которая нередко столь сильно «стилизует» морально-экзистенциальную ангажированность автора, что она вновь достигает условности художественного приема.

2. Экзистенциализация метода и «бытовой» позиции

Тезис Шкловского о необходимости «второй профессии» для писателя, выдвинутый им в «Технике писательского ремесла» (1929, с. 3–4), не только играл существенную роль в борьбе лефовского формализма за легитимацию формализма и его литературно-социологическую идентичность; на семинарах Эйхенбаума и Тынянова в ленинградском ГИИИ этой проблеме было также уделено большое внимание. На это указывает «Мой временник» Эйхенбаума (1929, с. 59-); В. Каверин также неоднократно подчеркивает значение этих вопросов в пространных изложениях событий.

В своей книге воспоминаний «Собеседник» (М., 1973, с. 85-) Каверин сообщает, что на семинаре Эйхенбаума подробно обсуждалась как раз связь между «Техникой» Шкловского и книгой Эйхенбаума «Мой временник» (с. 87-), и детально излагает выступления участников. В дискуссии наряду с проблемой «второй профессии» речь шла

прежде всего о том, каким образом «связаны» друг с другом искусство и жизнь (с. 89) и как может писатель справиться с навязанной ему «двойной жизнью».

В «Третьей фабрике» Шкловский расклассифицировал причины этой «двойственности» по самым различным формам детерминации извне и вызванного ими отчуждения, соотнеся их с различными «фабриками» «обработки» человека. Шкловский избрал в своих ранних произведениях отчуждение человека революцией и Гражданской войной, голодом и распадом материальной культуры в качестве экзистенциальной исходной точки развития семантических, конструктивных и повествовательных приемов остранения, задав тем самым образец для всей послереволюционной прозы. В «Сентиментальном путешествии» Шкловский реализует экзистенциальную позицию плутовского, или пикарескного героя, авантюриста и «сорвиголовы», способного в гуще хаотических событий наблюдать за самим собой «со стороны», сознавая свою остраненную позицию: сознательное «свободное падение», потеря себя, переживание нового через сбрасывание старой кожи и погружение в крайне редуцированную, анималистическую, ориентированную на «физическое» ситуацию; переживание, подобно «дикарю», вещественно-материальной стороны жизни во всей непосредственности, — все это разнообразно комментируется и интерпретируется в многочисленных рассуждениях и отступлениях:

«Хорошо жить и мордой ощущать дорогу жизни. Сладок последний кусок сахара. Отдельно завернутый в бумажку» (Сентиментальное путешествие, с. 270).

Вплоть до сильного эмоционального слома 1922 г. доминирует пассивное понимание «революционного чувства жизни» и экзистенциального обновления как чувственной, виталистской деавтоматизации восприятия и как нового видения собственной личности в непривычных жизненных обстоятельствах, примитивность и ограниченность которых эстетизируются: проанализированный в рамках Ф 1 витализм обладал в этой ранней фазе и экзистенциальным эквивалентом. Связь между художественным и витальным «новым ощущением» совершенно ясно проявляется в ряде высказываний, которые лишь поверхностно и мнимо противоречат формалистскому имманентизму, категорическому разделению искусства и жизни:

«Эйхенбаум говорит, что главное отличие революционной жизни от обычной то, что теперь все ощущается. Жизнь стала искусством» (Сентиментальное путешествие, с. 383–384).

Что на самом деле говорил обычно рассудительный Эйхенбаум, можно установить дословно:

«Вопрос о чтении стихов становится сейчас столь же животрепещущим, как вопрос о дровах, о спичках, о сапогах и т. д. Людям нужно искусство. Самая жизнь стала сейчас искусством больше, чем была ... Потому что жизнь стала трудной, загадочной, новой, непонятной ... и до сумасшествия быстрой. Гротеск, буффонада, цирк, трагедия — все сплелось в одну грандиозную постановку ... Содержание уничтожено — мы живем формой своих впечатлений и чувств, и потому так напряженно и так органично думаем об искусстве. О как далеки мы от эстетизма!» (Эйхенбаум. О чтении стихов. — Жизнь искусства, 1919, № 290).

Эта невиданная прежде в теории искусства и литературоведении экзистенциализация метода, теоретической позиции приемов художественной и аналитической практики могла бы быть названа — по образцу понятия «структурного поведения» у Ролана Барта — «формальным или формалистским поведением»[749], реализующим в социальной и экзистенциальной сфере тот принцип остранения, который изначально был заимствован из этой сферы и методологически усвоен редукционистской моделью Ф 1.

«Жажда конкретности, борьба за существование вещей, за вещи с "маленькой буквы", за вещи, а не понятия, это пафос сегодняшнего дня поэзии. Конкретность — вещь стала частью художественной композиции. Человеческая судьба стала художественным приемом ... Прославим оторванность искусства от жизни, прославим смелость и мудрость поэтов, знающих, что жизнь переходящая в стихи, уже не жизнь ...» (Шкловский. Анна Ахматова. «Anno Domini», с. 17–18).

Экзистенциализация совсем не нарушает принцип Ф 1, согласно которому искусство и жизнь не сочленены никакими каузально-генетическими связями, напротив, она реализует кубофутуристический принцип «формы» (композиции, приемов), создающей содержание, на витальном уровне, заставляя «обрабатывать» и детерминировать метод жизни, ее «приемы» и «действия» методами искусства и его трансформирующими приемами — а не наоборот!

В то время как реализация заключается в том, чтобы (обнажая) представить теоретический прием, аналитический метод и его конструкт в художественном тексте и его методе (в остраняющем комментарии) или структурно отобразить его, экзистенциализация охватывает как аналитический метод, так и его художественную реализацию.

Так, прежде всего методологический принцип разделения искусства и жизни реализован в разделении фабулы и сюжета, в депсихологизации нарративной перспективы, в сюжетной/временной перестановке, в парадигматизирующем «раздроблении» гомогенно мотивированного континуума на формы монтажа и «бессюжетности»; все эти конституирующие для поэтики остранения приемы могут стать предметом экзистенциализации. Это касается в первую очередь приемов семантического сдвига и бессюжетности, которые могут быть реализованы на экзистенциально-витальном уровне как «приемы» лишения человека его места, расчленения его психического единства:

«Жизнь течет обрывистыми кусками, принадлежащими разным системам. А безумие систематично, во время сна все связано. И вот я не умею ни слить, ни связать все то странное, что я видел в России ... Сознание освещает полосу соединенных между собой только светом отрезков, как прожектор освещает кусок облака, море, кусок берега, лес, не считаясь с этнографическими границами ...

... И с осколками своей жизни стою я сейчас перед связным сознанием коммунистов» (Сентиментальное путешествие, с. 259).

«И вся моя жизнь из кусков, связанных одними моими привычками ...» (с. 387).

---

749 В качестве примера можно было бы — наряду с многими другими текстами французского неоформализма — взять «бессюжетное» произведение Р. Барта «Le plaisir du texte» (Paris, 1973), в котором научно-философский дискурс сливается воедино с поэтической реализацией.

«Бессюжетность», монтажный характер жизни и действительности и связанная с этим отчужденная позиция человека пронизывают как лейтмотив всю прозу, а также теоретические работы Шкловского и произведения его современников:

«Можно сказать, что в действительности сюжета нет, есть одна фабула: человек живет, растет, старится ...» (Шкловский. Пять человек знакомых, с. 16–17). «Наша жизнь сейчас не сюжетна» (с. 72).

«Все прошлое само по себе сюжетно» (Эйхенбаум. Мой временник, с. 18).

Прозаический или кинематографический монтаж экзистенциализируют в «Третьей фабрике» случайность и прерывистость внехудожественной жизни.

«Любовь, вероятно, не существует. Это не вещь, а пейзаж, состоящий из ряда не связанных вместе, но вместе видимых предметов. Но литература тоже почти случайна. Писатель фиксирует мутацию. Так мы фиксируем любовь» (Третья фабрика, с. 56).

«Нет, я не кинематограф, я прожектор. Я не умею освещать комнату, я исследователь ... Мне негде светить. И вот я зажег себе свечу в середине книги» (с. 103). «...Но медленна жизнь ... Хотел бы иначе снять жизнь, чтобы монтаж ее изменился. Я люблю длинные куски жизни» (с. 136–137).

На реализацию метода в эпистолярном романе Шкловского «Zoo» уже указывалось; неотделима от этого и тесно связанная с программой «сентиментализма» экзистенциализация метода, ясно обнаженная Шкловским в остраняющем комментарии:

«Совершенно спутался, Аля!... В любви есть свои методы ... Где любовь и где книга, я уже не знаю. Игра развивается ...» (с. 60). «Синтаксиса в жизни женщин нет ...» (с. 15). «Ремизов живет в жизни методами искусства» (с. 28). «Мы быт превращаем в анекдоты ...» (с. 28).

Шкловский соединяет в «Zoo» экзистенциализацию метода с принципом обособления художественного метода от идеологических, социальных, метафизических мотивировок, принципом овеществления научного метода в самостоятельном предмете, даже в существе со своей собственной жизнью, овладеть которым человек не может.

Доминирующее в Ф 1 представление об искусстве как «машине приемов» и кубофутуристический принцип овеществления приемов, отношений и функций, а также сенсуалистско-виталистский «вещизм» художественного авангарда 10-х гг. вместе с формалистским принципом имманентной методу эволюции науки или теории и ее постоянной автокоррекции переосмысляются при этом как отчуждение художника и литературоведа, который оказывается под властью своего собственного метода, им самим изначально сконструированный и управляемый наподобие автомобиля, а теперь он управляет автором и овеществляет его: метод структурирует человека экзистенциально, проникает в его подсознание, организует его поведение и мотивирует его действия[750].

---

[750] Ходасевич (Литературные статьи и воспоминания, с. 252) дает лучшую из современных ему характеристику экзистенциализации в творчестве Набокова.

У Тынянова был план написать книгу о Шкловском как писателе (Тынянов 1977, с. 569–570), как «авторе нового типа». Интересно в этом отношении также: Белый А. Ветер с Кавказа. М., 1928, с. 180- (Шкловский «человек без "приема", без "формы"...»; для Белого формализм Шкловского — всего лишь жест, пантомима. Его единственная вина состоит, считает он, в том, что формализм проник в университет, «профессора от шкловизма» ужасно скучны).

Другой метафорической реализацией «машины приемов», композиции сюжета и ее правил является шахматная игра, в которой фигуры (= герои) функционируют исключительно в смысле их роли в системе правил (= приемов) и канонизированных типичных ходов (= сюжетов): Шкловский неоднократно реализует чисто сюжетную функцию героя в опредмечивании (собственной) экзистенциальной «роли» как «фигуры» в некоей «игре», в «системе», предписывающей человеку «ходы». В книге Шкловского «Ход коня» непрямое движение шахматного коня экзистенциализирует условность искусства и положения художника:

«Конь ходит боком ... Много причин странности хода коня и главная из них — условность искусства ...» (Ход коня, с. 9); «... конь не свободен — он ходит в бок потому, что прямая дорога ему запрещена ... Не думайте, что ход коня — ход труса. Я не трус» (с. 11). «В 1917 году я хотел счастья для России, в 1918 году я хотел счастья для всего мира, меньшего не брал. Сейчас я хочу одного: самому вернуться в Россию. Здесь конец хода коня. Конь поворачивает голову и смеется» (с. 203).

«Ход коня» реализует как функцию героя в сюжете, приемы «задерживания» — «ступенчатое построение», так и «метод» жизни, ведущий человека к «цели» не прямо, непосредственно и кратчайшим путем, а «боком», спиралевидными блужданиями, которые — согласно виталистским воззрениям Шкловского — никуда не ведут, самодостаточны и никогда не выходят за пределы шахматной доски. Этот виталистский имманентизм положительно определен прежде всего в ранней фазе формализма в принципе автономии деавтоматизированного, креативного эстетического поведения homo ludens.

В связи с этим следует упомянуть необычайно развитую поэтическую реализацию и экзистенциализацию шахматной игры в творчестве В. Набокова, которую безусловно необходимо исследовать в этом аспекте в связи с поэтикой формализма: это касается не только экзистенциализации и конструктивной реализации «шахматной проблемы» (нерешаемого «эндшпиля») в знаменитом романе Набокова «Защита Лужина» (Берлин, 1930) или геометрического сюжетного романа «Король, дама, валет» (1928) и уже в заглавии соотнесенного с шахматной игрой романа «The Real Life of Sebastian Knight», где Knight это и шахматный конь, — все творчество Набокова реализует и экзистенциализирует «методы» шахматной игры — в том числе и его последний поэтический сборник «Poems and Problems» (New York, 1970), в котором его стихи в русском и английском вариантах сочетаются с «Eighteen chess problems» (с. 182–199), сопровождаемыми ироничными остраняющими комментариями.

У Набокова вторжение «метода» шахматной игры в жизнь также превращает хаос случайности в художественную условность, в конструктивную обусловленность существования личности героев как функций в сюжете, как фигур в игре, в которой они «фигурируют». Шкловский как автор реализует эту демотивировку, депсихологизацию и неуместность героя — а тем самым и метод гротескной поэтики, которая была избрана исходной точкой теории сюжета и героя Ф 2.

Этот распад «психологического единства» героя и перспективного построения реализуется в утрате центра субъектом — методологически, а в утрате идентичности «литературной личностью» автора — экзистенциально и социально:

«Наша любовь, наши браки, бегства — только мотивировки. Теряем мы себя, становимся соединительной тканью ... Мы потеряем мастерство, как теряем женщин» (Zoo, с. 73). «Жили как придется, но с советской мотивировкой» (Сентиментальное путешествие, с. 277).

Шкловский экзистенциализирует утрату мотивировки как утрату мотивации, проецируя имманентную произведению искусства деконтекстуализацию и деформацию внехудожественной «бытовой» прагматики на жизненную, социальную, коммуникативную «позицию» художника и теоретика: художник-теоретик одновременно принадлежит двум гетерогенным «рядам» — «бытовому» и художественному; в его личности пересекаются разнородные силы, которые он способен связать — как каламбур или метафора связывают гетерогенные семантические ряды — лишь «формально», «структурно», но не каузально-генетически:

«Прием двойственности — одновременное осуществление двух рядов, независящих друг от друга и остраняющихся взаимно» (Материал и стиль в романе Толстого «Война и мир», с. 110).

«Мое остроумие мне надоело. Остроумие это сближение несходного» (Третья фабрика, с. 103).

«... вот и делаешь дело без причинной связи, а если взять в нашей филологической терминологии: другого семантического ряда» (Сентиментальное путешествие, с. 232).

Подобно каламбуру или метафоре, человек «соединяет» в своей личности, в своем существовании «разные семантические ряды», не соединимые не только теоретически, но и судьбой: своим конвенционализированным поведением, бытовыми привычками и нивелирующей силой «пошлости» «одежка», не обеспеченная экзистенциально мнимая индивидуальность тела порождают призрачную идентичность, не «подкрепленную» экзистенциально: «мерцание» интерпретации и идентификации между смещенными друг относительно друга семантическими и нарративными уровнями в искусстве находит в существовании свой эквивалент в «ироничной позиции» и социальном бытии как отчуждении человека.

Отчуждение через овеществление — один из главных мотивов прозы Шкловского и вообще прозы 10-х, 20-х и частично еще начала 30-х гг.: первоначальное восхищение Шкловского конструктивистской «машинной культурой», противопоставленной «старой гуманной культуре» (ср. «Zoo», с. 82) и окрасившей понятийную ауру существенных терминов раннего формализма («прием», «техника», «ремесло», «конструкция» и т. д.), очень скоро уступило место скорее двойственной оценке новой «материальной культуры» и возможностей техники.

Эта смена отношения может быть очень ясно прочитана в развитии автомобильных метафор, находящихся в «Сентиментальном путешествии» и «Zoo» еще вполне на переднем плане — зато удивительно редко встречающихся уже в «Третьей фабрике» («Zoo», с. 13, 16–17, 38, 57-)[751].

---

[751] В связи с этим следует заметить, что основополагающий труд Г. Лукача по теории отчуждения и овеществления в политико-экономическом смысле, «История и классовое сознание», появился в Берлине в 1923 г. одновременно с «Zoo» Шкловского. Разумеется, «Zoo» может лишь весьма условно пониматься как иллюстрация марксистской теории овеществления — тем не менее обе книги, хотя и с совершенно разными мотивациями и интенциями, отражают один и тот же феномен социального отчуждения, превратившийся у Шкловского в период его пребывания в Берлине (и Праге) в остра-

Шкловский разработал, прежде всего в «Zoo», теорию и практику «наблюдателя со стороны», «постороннего человека» во взгляде эмигранта, чужака, иностранца.

Остраненное положение русской колонии в Берлине, расположенной поблизости от Zoo, получило предметное выражение в теме самого Zoo: зверинец не только место, но и «состояние» («Zoo», с. 13). Еще предстоит написать — и с точки зрения истории литературы, и с точки зрения поэтологии — исследование русской эмигрантской литературы, в котором центральную роль должна сыграть лишь намеченная здесь проблема соединения конструктивной и экзистенциальной остраняющей перспективы, поисков национальной, социальной, личной и художественной идентичности; значительно более выразительно и на гораздо более высоком уровне это было опять-таки продемонстрировано в рассказах и романах В. Набокова, который, как никто другой из русских писателей, художественно реализовал в своем творчестве проблему эмиграции. Творчество Набокова реализует формалистскую поэтику гораздо более объемно и многообразно как в количественном, так и в качественном отношении, чем произведения тех авторов, которые находились в России в личных или методологических контактах с формалистами.

Следует подчеркнуть, что речь в данном случае идет не о моральной характеристике остраненной позиции Шкловского как «биографической личности», а о методологической проблеме экзистенциализации и о «научном объекте» «литературной личности», каковой были Шкловский, Эйхенбаум, Тынянов и др. в рамках «литературного быта» 20-х и 30-х гг. Для методологической постановки проблемы уже упомянутый слом «основного настроя», отмечаемый приблизительно в 1922–23 гг., во всяком случае не безразличен, поскольку речь при этом шла — с точки зрения формалистов — о сдвиге «бытовой» позиции, хотя и не детерминировавшем *развитие* Ф 3, однако вполне сказывавшемся на его «материале», к которому следует причислить и «научный объект». Отождествление научной и художественной позиции в рамках жанровой системы 10–20-х гг. оказало на развитие теории столь же детерминирующее воздействие, как и неразрывно с ним связанное отождествление экзистенциальных и литературно-социологических позиций. Неспособность или невозможность найти место в «литературном/научном быту» поставляла материал, мотивировку как для художественной реализации остраняющей позиции, так и для теоретической экзистенциализации — а вместе с тем и критическую, «обессмысливающую» тенденцию, тенденцию «постороннего наблюдателя» («Zoo», с. 24–25).

Подобная утрата идентичности была художественно реализована с помощью приемов гротескной поэтики Гоголя и ряда тематических, сюжетных намеков на «Шинель» и «Записки сумасшедшего» Гоголя в раннем «рассказе» Шкловского «Я и мое пальто» (1920, Ход коня, с. 180-).

ненную позицию эмигранта, который уже в силу своей национальной остраненности видит вещи по-новому и остраняет в своем описании.

Это колебание между обращением в литературу и экзистенциализацией утраты идентичности делает, с одной стороны, условными все прямые высказывания Шкловского относительно их «моральной устойчивости» и придает, с другой стороны, обнажению литературности и условности интенции, далеко выходящие за рамки чисто эстетических.

Несмотря на эту относительность, «философия жизни» в специфическом варианте Шкловского включает требование быть «на высоте времени» — и в положительном, и в отрицательном отношении: с этой точки зрения «время», «эпоха» в своем ряду всегда «правы» и, одновременно, за пределами своего ряда — там, где искусство только искусство, а наука только наука, — «правы» лишь условно, поскольку с теоретической или эстетической точки зрения они всегда оцениваются только в аспекте какой-либо остраняющей позиции. «Признание времени» Шкловским означает с теоретической и эстетической точки зрения лишь принятие «данного материала» и «апперцепционного фона», подразумевающее тем самым также и «отвержение времени» как целостности.

«Время не может ошибиться ... не может быть передо мной виноватым ... Я хочу говорить со временем, понять его голос ...» (Третья фабрика, с. 16). «Нам, теоретикам, нужно знать законы случайного в искусстве. Случайное — это и есть внеэстетический ряд. Оно связано не каузально с искусством. Но искусство живет изменением сырья. Случайностью. Судьбой писателя» (с. 86). Эйхенбаум в статье «Миг сознания» обозначил как переломный в судьбе своего поколения тридцати-сорокалетних уже 1921 год, связав его со смертью Блока: не только для него, для всего поколения этот год стал «мигом сознания», поскольку тогда революционное чувство жизни должно было уступить осознанию новой несвободы и детерминированности (с. 10). Речь Блока «О назначении поэта» (февраль 1921), содержащая его кредо, а также «Записки мечтателей» Белого отмечают стадии этого процесса утраты иллюзий. Шкловский также характеризует отчаяние Блока и его «немотивированный» конец как симптоматические для его поколения, которое вдруг увидело, как поначалу восторженно встреченная революция «под силой тяжести земных привычек» была притянута к земле, как «полет стал падением», а на месте «старой культуры не создалось новой» (Сентиментальное путешествие, с. 338–339).

Шкловский совершенно отчетливо сознает противоречие между его экзистенциальной, остраняющей «бессюжетностью» и «последовательностью сознания», «сюжетностью» коммунистов (с. 260–261). Шкловский упрекает большевиков в том, что они хотели навязать свою механистическую, бумажную, теоретическую «сюжетность» «анархизму жизни» и ее органическому, многообразному, иррациональному развитию. Однако эта «проекция мира на бумаге» — не случайная ошибка бошевиков, а непосредственное следствие их теории и их совершенно оторванного от действительности, абстрактного миропонимания (с. 266–267):

«Народ можно организовать. Большевики верили, что материал не важен, важно оформление ... Они хотели все организовать. Анархизм жизни, ее подсознательность, то, что дерево лучше знает, как ему расти — не понятно им. Проекция мира на бумаге не случайная ошибка большевиков» (Сентиментальное путешествие, с. 266).

Показательна в этом смысле полемика Шкловского с Андреем Платоновым в «Третьей фабрике»: Шкловский видит в Платонове представителя действия, позитивного вмешательства пролеткультовского художника в общественные дела, которому он сам противостоит как представитель «рефлексии», эстетической условности.

«Но полям не нужна моя ирония. Мне не нужны поля, нужны реальные вещи. Если я не сумею увидеть их, то умру ... Кажется, вышло то, что я имею право на специальную культуру» (Третья фабрика, с. 132–133).

Шкловский и Платонов противостоят друг другу как два мира, которые невозможно объединить: мир «человека на своем месте» в духе положительного деятельного участия в общественном строительстве экономическими и техническими средствами — и мир «человека не на своем месте», который, не вмешиваясь в происходящее, остается периферийным наблюдателем, «посторонним». В то время как формалистский витализм и неопримитивизм стремились к новому видению, к деавтоматизации «сверхцивилизованного», сверхинформированного, перенасыщенного культурой и образованием сознания высокоразвитой интеллигенции, вполне сознательно включая это в свою теорию восприятия в качестве социологической предпосылки, А. Платонов исходит из сознания, не искусственно, а реально редуцированного, сознания тех слоев населения, которые были отброшены в примитивное, животное существование вне всякой цивилизации и образования, ситуации, которую он с беспримерной бескомпромиссностью отобразил в повести «Джан», а позднее — в романе «Чевенгур».

«Абстрактное» отношение «материалистов» к физическому «материалу» критикуется Набоковым в 4-й главе его романа «Дар», где он противопоставляет свое сенсуалистско-феноменалистское миропонимание и свою эстетическую теорию познания утилитарному «материализму» Чернышевского и его последователей. Если можно считать, что существует некое «формалистское мировоззрение», то оно было блестяще сформулировано Набоковым в этой главе о Чернышевском как бы за самих формалистов и со всей присущей ему свободой. Как и формалисты, Набоков презирает Чернышевского как воплощение утилитаризма идеолога, единственной «природной стихией» для которого являются чернила (Дар, с. 253). Любовь Чернышевского к материальному «не была взаимной» (там же), потому что он был готов видеть в ней лишь какой угодно «материал», пригодный для наполнения его рациональных категорий; отсюда и его пристрастие к энциклопедии, к расположению фактов по алфавиту, что в сумме должно дать представление об объективной действительности.

Едкая критика Набокова в адрес миметической и дидактической «эстетики» Чернышевского полностью совпадает с аргументами формалистов против современной им (марксистской) теории отражения: Чернышевский и его последователи были полнейшими игнорантами в своем «бюргерском» понимании искусства, поскольку не имели ни малейшего представления о технических, материальных и структурных закономерностях искусства. Как и все материалисты его склада, Чернышевский впадал в фатальную ошибку, относя материальный метод не к самим вещам, а к «пустому пространству между ними» (Дар, с. 272; ср. Сентиментальное путешествие, с. 266): поэтому материалисты — по Набокову — «самые наивные метафизические мыслители» именно там, где они должны

бы в наибольшей мере стоять на почве реальных фактов. Здесь начинается критика Набоковым гносеологических предпосылок материализма, исходящего из того, что «вещи» материально-объективно даны вне нашего сознания и их тождество обеспечено тем «фактом», что все люди одновременно воспринимают одни и те же вещи (Набоков. Дар, с. 272–273).

Именно в этом незнании фактического, конкретного упрекали и формалисты «идеологов», чье аффирмативное, категориальное мышление использовало «факты» лишь для того, чтобы задним числом подтверждать уже готовые теории. Механистический материализм Чернышевского через Фейербаха восходит к мировоззрению французских энциклопедистов и левых гегельянцев — отсюда (по Набокову) и похвала Ленина в адрес Чернышевского, с которым у него «много общего» (с. 275). Крайний конвенционализм Чернышевского распространяется как на все акты (например, художественно-критического) суждения, так и на все акты восприятия и познания, основанные на common sense объективного тождества объекта восприятия — и потому всегда лишь повторяющие процесс «узнавания». Именно в связи с этим проходящий через всю формалистскую прозу лейтмотив очков играет новую — в данном случае негативную — роль как символ «близорукости» отчужденного от непосредственности материала «материалиста» (с. 272–273).

Противоположностью «опосредованности» предвзятого видения мира через «очки» идеологических, мировоззренческих, монистических «категорий» является новое «незамутненное» видение, когда самоценный взгляд непосредственно соединяет тождество созерцаемой действительности (ее «аспекта») и тождество созерцающего (его «перспективы»), как только он заменяет свое транзитивное, прагматическое, обусловленное временем отношение к жизни установкой эстетической автономности, выхода за пределы отчуждающего «контекста» прямого устремления к цели.

Как и формалисты (прежде всего Шкловский), Набоков также борется с «глупой иллюзией», будто жизнь — своего рода «дорога» или «путешествие»: «мы никуда не идем — мы сидим дома. Загробное окружает нас всегда, а вовсе не лежит в конце какого-то путешествия. В земном доме, вместо окна — зеркало; дверь до поры до времени затворена; но воздух входит сквозь щели» (Дар, с. 347)

Та же неогностическая идея о мире-тюрьме была сформулирована Шкловским уже в его самых ранних работах: «В жизни мы летим через мир, как герои Жюль-Верна летели с земли на луну в закрытом ядре. Но в нашем ядре нет окон» (Шкловский. О фактуре и контр-рельефах).

В конце спиралевидной траектории мы задержались на высоте исходной точки, где речь шла о достижении непосредственности путем «условности» искусства (Ф 1), путем «фильтров» повествовательной перспективы или других текстовых структур (Ф 2) и «преломлений» исторических и прагматических контекстов (Ф 3). В конце концов мы оказались в точке «непосредственной опосредованности» (или «условной опосредованности»), типичной для эстетического сознания в целом, и в частности для формалистской поэтики жизни.

Этот момент воплощен в герое набоковской повести «Соглядатай», который в конце концов находит свое самосознание в состоянии тотального «зрения»:

«И все же я счастлив. Да, я счастлив. Я клянусь, клянусь, что счастлив. Я понял, что единственное счастье в этом мире, это наблюдать, соглядатайствовать, во все глаза смотреть ...» (т. 2, с. 345).

Библиография

Список сокращений

ЖИ — *Жизнь искусства*
КиР — Книга и революция
Манифесты — Манифесты и программы русских футуристов = Die Manifeste und Programmschriften der russischen Futuristen / Hg. von Vladimir Markov. München, 1967.
НЛ — Новый Леф
НЛП — На литературном посту
ПиР — Печать и революция
Труды — Semeiotike. Труды по знаковым системам. Тарту

Аверинцев С. С. [Примечания]. — *Флоренский П.* Строение слова [1922]. — Контекст 1972. М., 1973. С. 344–475.

Азадовский М. Фельетоны Тургенева. — В кн.: Фельетоны сороковых годов. М.; Л., 1930.

Академические школы в русском литературоведении. М., 1975.

Аксенов И. А. Пикассо и окрестности. М., 1917.

Альтман Н. Футуризм и пролетарское искусство. — Искусство коммуны. 1918. № 2.

Анненский И. Ф. Книга отражений. СПб., 1906
— Вторая книга отражений. СПб., 1909.

Арватов Б. На путях к пролетарскому творчеству. — ПиР. 1922. № 1.
— Утопия или наука. — Леф. 1923. № 4. С. 16–21.
— Агит-кино и кино-глаз. — АРК. 1925. № 4.
— Искусство и производство. М., 1926.
— Социологическая поэтика. М., 1928 (в книгу включены в том числе и ранние работы: О формально-социологическом методе; Язык поэтический и язык практический; Контрреволюция формы; Синтаксис Маяковского; Речетворчество; Маркс о художественной реставрации и др.).
— Серапионовцы и утилитарность. — Новости. № 5.

Аронсон М., Рейсер С. Литературные кружки и салоны. Л., 1929.

Асеев Н. Н. Ключ сюжета. — ПиР. 1925. № 7. С. 67–88.
— Программа группы Лефа. — Читатель и писатель. 1928. № 4/5.

Аскольдов С. А. Форма и содержание в искусстве слова. — Литературная мысль. 1925. С. 305–341.

— Концепт и слово. — Русская речь. [Вып.] II. Л., 1928. С. 28–44.

Асмус В. Ф. В защиту вымысла: Литература факта и факты литературы. — ПиР. 1929. № 10. С. 11–31.

Багрий А. В. Формальный метод в литературе: (Библиография). Владикавказ, 1924 (1925).

— Русская литература. Баку, 1926.

Балухатый С. Д. Некоторые ритмико-синтаксические категории русской речи. — Известия Самарского гос. ун-та. Вып. 3. Самара, 1922. С. 14–25.

— К вопросу об определении ритма в поэзии. — Изв. Самарского гос. ун-та. Вып. 3. Самара, 1922. С. 135–138.

— Проблемы драматургического анализа: Чехов. — Вопросы поэтики. Вып. 9. Л., 1927.

— К поэтике мелодрамы. — Поэтика. Вып. III. 1927. С. 63–86.

— Теория литературы: Аннотированная библиография. Л., 1929.

— Проблема слова и литературные школы. — Изв. Саранского гос. ун-та. Вып. 3. С. 161–164.

Банк Б. В. Изучение читателя в России. М., 1969.

Бармин Л. Г. Пути Зощенки. — В кн.: Михаил Зощенко: Статьи и материалы. Л., 1928.

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.

— Искусство слова и народная смеховая культура: Рабле и Гоголь. — Контекст 1972. М., 1973. С. 248–259.

— К эстетике слова. — Контекст 1973. М., 1974. С. 258–280.

— Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

— Формы времени и хронотопа в романе. — В кн.: *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М. 1975, с. 234–407.

— Проблема материала, содержания и формы в словесном художественном творчестве [1924]. — В кн.: Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 6–71.

— Слово в романе. — В кн.: *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 72–232.

— Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929; расшир. и доп. изд.: Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963 (цит. по: Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979).

Бек А. Проблема изучения читателя. — НЛП. 1926. № 5–6. С. 23–27.

Белецкий А. И. Новейшие течения в русской науке о литературе. — Народное просвещение. № 5–6. Курск, 1922. С. 39–47.

— Об одной из очередных задач историко-литературной науки. — Наука на Украине. 1922. № 2.

Белецкий и др. (сост.) Новейшая русская литература: Критика — Театр — Методология. Темы. Библиография. Иваново-Вознесенск, 1927.

Белинков А. В. Ю. Тынянов. М., 1960.

Белый А. Символизм: Книга статей. М., 1910.
— Отрывки из глоссолалий. Поэмы о звуке. — Дракон: Альманах. Пг., 1921.
— Глоссолалия [Глоссалолия]. Берлин, 1922.
— Петербург. Берлин, 1922.
— Котик Летаев. Пг., 1922.
— Ветер с Кавказа. М., 1928.
— Ритм как диалектика и «Медный всадник». М., 1929.
— Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934.

Белькинд Е. А. Белый и А. А. Потебня: (К постановке вопроса). — В кн.: Тезисы I Всесоюзной конференции. Тарту, 1975. С. 160–165.

Бем А. Л. Гоголь и Пушкин в творчестве Достоевского. I. «Нос» Гоголя и «Двойник» Достоевского. — Slavia. 1928. 9. С. 63-.
— К уяснению историко-литературных понятий. — Изв. Отд-ния русского языка и словесности Российской Академии наук. СПб., 1918. Т. XXIII, вып. 1. С. 226–245.

Бергсон А. Смех. — Собрание сочинений. Т. 5. СПб., 1914.

Бернштейн С. И. О методологическом значении фонологического изучения рифм: К вопросу о пушкинской орфоэпии. — В кн.: Пушкинский сборник. 1922. С. 329–354.
— Маяковский для голоса. Берлин, 1923.
— Звучащая художественная речь и её изучение. — Поэтика. Вып. II. 1926. С. 41–54.
— Голос Блока. — Блоковский сборник. [Вып.] 2. Тарту, 1972. С. 454–435.
— Голоса поэтов. — Вопросы поэтики. Вып. 12.
— Художественная структура стихотворения Блока «Пляски осенние». — Труды. Т. VI. 1973. С. 521–525.
— Эстетические предпосылки теории декламации. — Поэтика. Вып. III. 1927 (цит. по: Texte der russischen Formalisten, II. S. 338–388).
— Стихи и декламация. — Русская речь (Нов. серия). [Вып.] I. Л., 1927.
— Опыт анализа «словесной инструментовки». — Поэтика. Вып. V. 1929. С. 156–192.

Бехтерев В. М. Коллективная рефлексология. Пг., 1921.
— Об общих основах рефлексологии как научной дисциплины. — Природа. 1927.

Благой Д. Д. Формалисты второго призыва. — НЛП. 1928. № 24. С. 170-.

Блок А. А. Театр. 2-е изд. СПб., 1918.

Бобров С. П. О новой иллюстрации. — В кн.: Вертоградари над лозами. М., 1913.

— О лирической теме. (18 экскурсов в ее области). М., 1914.
— Записки стихотворца. М., 1916.

Богаевский Б. Л. Задачи искусствознания. — В кн.: Задачи и методы изучения искусств. Пг., 1924. С. 9–61.

Богатырев П. Г. Стихотворение Пушкина «Гусар», его источники и его влияние на народную словесность. — В кн.: Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923. С. 147–195.
— Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
— Чешский кукольный театр и русский народный театр. Берлин; Пб., 1923.
— Знаки в театральном искусстве. — Труды. Т. VII. 1975. С. 7–21.

Богатырев П. Г., Якобсон Р. О. Славянская филология в России за годы войны и революции. Берлин, 1923.
— Die Folkore als eine besondere Form des Schaffens. Nijmvegen — Utrecht, 1929 (цит. по изд.: *Богатырев П. Г.* Вопросы теории нардоного искусства. М., 1971).

Богданов А. Пути пролетарской культуры [1920]. — В кн.: Литературные манифесты. Т. I. С. 135–140.

Бодуэн де Куртене И. С. К теории «слова как такового» и «буквы как таковой». — Отклики. 1914. № 8.

Божидар (*Гордеев Б. П.*). Распевочное единство. М., 1916.

Брейтбург С. М. «Сдвиг» в формализме. — Литература и марксизм. I. 1929. С. 27–45.

Брик О. М. Художник-пролетарий. — Искусство коммуны. 1918. № 2.
— *Звуковые повторы. — Поэтика. Пг., 1919. С. 58–100.*
— *Дренаж искусству. — Искусство коммуны. 1918. № 1.*
— *[Рец. на кн.]: Брюсов В.* Наука о стихе. — *Пролетарская культура.* 1920. № 13/14. С. 102–104.
— Так называемый формальный подход. — Леф. 1923. № 1. С. 213–215.
— Формальный метод. — Леф. 1923. № 1. С. 47–48.
— Ритм и синтаксис. — НЛ. 1927. № 3, 4, 5, 6 (цит. по: Texte der russischen Formalisten, II. S. 162–221).
— Фиксация факта. — НЛ. 1927. № 11/12. С. 44–50.
— Противокиноядие. — НЛ. 1927. № 2. С. 27–30.
— Учить писателей. — НЛ. 1927. № 10. С. 33–37.
— Леф и кино. — НЛ. 1927. № 11/12. С. 50–70.
— От картины к фото. — НЛ. 1928. № 3. С. 29–33.
— Против «творческой личности». — НЛ. 1928. № 2. С. 12–14.
— [Предисл. к кн.:] *Арватов Б.* Социологическая поэтика. М., 1928. С. 7–12.

Брюсов В. Я. Ключи тайн. — В кн.: Литературные манифесты. Т. I. С. 27–30.
— Русские символисты. Вып. 1. М., 1894.
— Поэтология. М., 1913.

— Ненужная правда. — Мир искусства. 1902. № 4. С. 67–74.
— Среди стихов. — ПиР. 1923. № 1.
— Основы стиховедения. М., 1924.
— Проблемы поэтики. М.; Л. 1925.

Бурлюк Д. Д. Галдящие «бенуа» и новое русское национальное искусство. СПб., 1913.
— Кубизм. — В кн.: Пощечина общественному вкусу. М., 1912.
— Поэтические начала. — Футуристы. Первый журнал русских футуристов, 1–2. 1914.

Бутырин К. М. Проблема поэтического символа в русском литературоведении (XIX-XX вв.). — В кн.: Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972. С. 248–260.

Бухарин Н. И. Теория исторического материализма. М., 1921.
— О формальном методе в искусстве. — Красная новь. 1925. № 3. С. 248–257.

Бухштаб В. Первые романы Вельтмана. — В кн.: Русская проза: Сб. ст. Л., 1926. С. 192–231.

Введенский А. И. Психология без всякой метафизики. Пг., 1915.

Векслер А. Кризис творчества А. Белого. — ЖИ. 1919. № 276–277, 280–281.
— Маски. — ЖИ. 1919. № 289.
— «Эпопея» А. Белого. — В кн.: Современная литература. Л., 1925. С. 48–76.

Венгерова З. Английские футуристы. — Стрелец. 1915. № 1. С. 93–104.

Вересаев В. О книжной пыли, о комплиментах Рузвельта и о двух великих русских революциях. — Новый мир. 1927. № 12.

Вертов Дзига. Киноки. Переворот. — Леф. 1923. № 3. С. 135–143.

Веселовский А. Н. Собрание сочинений. Т. I–V. СПб., 1908–1915.
— Поэтика. Т. I–II (Вып. 1). Поэтика сюжетов. СПб., 1913.
— Избранные статьи. Л., 1939.
— Историческая поэтика. Л., 1940.

Ветухов А. Потебнянство. — Родной язык в школе. 1923. № 1. С. 110–116.

Вещь. [Журнал под. ред. И. Эренбурга]. Берлин, 1922–1923.

Взял: Барабан футуристов. Пг., 1915.

Виноградов В. В. Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос». — Начала. 1921. № 1. С. 82–105.
— Стиль петербургской поэмы «Двойник». — В кн.: Достоевский: Статьи и материалы. Пг., 1922. С. 211–256.
— О символике Анны Ахматовой. — Литературная мысль. [Вып.] I. 1922. С. 91–138.
— О задачах стилистики: (Наблюдения над стилем Жития протопопа Аввакума). — Русская речь. 1923. № I. С. 195–293.

— Сюжет и архитектоника романа Достоевского «Бедные люди» в связи с вопросом о поэтике натуральной школы. — В кн.: Творческий путь Достоевского. Л., 1924. С. 49–104.
— О поэзии Анны Ахматовой: Стилистические наброски. Л., 1925.
— Гоголь и натуральная школа. Л., 1925.
— Жюль Жанен и Гоголь. — Литературная мысль. [Вып.] III. 1925. С. 342–365.
— Этюды о стиле Гоголя. Л., 1926.
— Проблема сказа в стилистике. — Поэтика. Вып. I. 1926. С. 24–40 (*Виноградов В. В.* О языке художественной прозы. М., 1980; ср.: Texte der russischen Formalisten, I. S. 168–207).
— К построению теории поэтического языка. — Поэтика. Вып. III. 1927. С. 5–24.
— О литературной циклизации: «Невский проспект» Гоголя и «Confessions of an Opium-Eater» Де Квинси. — Поэтика. Вып. IV. 1928. С. 114–125.
— Язык Зощенко: Заметки о лексике. — В кн.: Михаил Зощенко: Статьи и материалы. Л., 1928. С. 51–92.
— Эволюция русского натурализма: (Гоголь — Достоевский). Л., 1929.
— О художественной прозе. М.; Л., 1930.
— Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М., 1963.
— Из истории изучения поэтики (20-е годы). — Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка. 1975. № 3. С. 261-.
— Избранные труды: Поэтика русской литературы. М., 1976.
— Избранные труды: О языке художественной прозы. М., 1980.
— Избранные труды: Язык и стиль русских писателей от Карамзина до Гоголя. М., 1990.

Виноградов И. Формализм и творчество. — В кн.: Борьба за стиль. Л., 1937.

Винокур Г. О. Новая литература по поэтике: (Обзор). — Леф. 1923. № 1. С. 239–243.
— Футуристы — строители языка. — Леф. 1923. № 1. С. 204–215.
— Поэтика. Лингвистика. Социология. — Леф. 1923. № 3. С. 104–113.
— О революционной фразеологии. — Леф. 1923. № 2. С. 104–118.
— Хлебников. — Российский современник. 1924. № 4. С. 224–226.
— Поэзия и наука. — Чет и нечет: Альманах. М., 1925. С. 21–31.
— Культура языка. М., 1925 (цит. по 2-му изд.: М., 1929).
— Критика поэтического текста. М., 1927.
— Биография и культура. М., 1927.
— [Рец. на кн.]: *Селищев А.* Язык революционной эпохи: Из наблюдений над русским языком последних лет (1917–1926). М., 1928. — ПиР. 1928. № 2. С. 181–183.
— Глагол или имя. — Русская речь (Нов. серия). [Вып.] II. Л., 1928. С. 75–93.
— Маяковский — новатор языка. М., 1943.
— Избранные работы по русскому языку. М., 1959.

— Понятие поэтического языка. — В кн.: *Винокур Г. О.* Избранные работы по русскому языку. М., 1959.

Винокур Т. Г. О содержании некоторых стилистических понятий. — В кн.: Стилистические исследования на материале современного русского языка. М., 1972. С. 7–106.

Вознесенский А. Н. Поиски объекта: К вопросу об отношении метода социологического к формальному. — Новый мир. 1926. № 6. С. 116–128.
— Проблема «описания» и «объяснения» в науке о литературе. — Родной язык в школе. 1926. № 11–12. С. 116–128.
— Традиция «формальных» (эстетических) изучений в науке о литературе. — Працы Беларускага Дзяржаускага ун-та. 1927. № 16.

Волков Н. Н. Что такое метафора. — В кн.: Художественная форма. М., 1927. С. 81–124.
— «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда: Сб. ст. (ГИИИ). Л., 1927.
— Гоголь. М.; Л., 1929.
— Мейерхольд. В 2 т. М.; Л., 1929.

Волков Р. М. Сказка. Одесса, 1924.

Волошин Г. Пространство и время у Достоевского. — Slavia. Т. XII, вып. 1–2. 1933. С. 162–172.

Волошинов В. Н. Слово в жизни и слово в поэзии: К вопросам социологической поэтики. — Звезда. 1926. № 6. С. 244–267.
— Фрейдизм: Критический очерк. М.; Л., 1927.
— Новейшие течения лингвистической мысли на Западе. — Литература и марксизм. 1928. № 5.
— Марксизм и философия языка: Основные проблемы социологического метода в науке о языке. Л., 1929.

Выготский Л. С. Сознание как проблема психологии поведения. — В кн.: Психология и марксизм. Л., 1925. С. 175-.
— Психология искусства [1925]. М., 1965.
— Мышление и речь. М.; Л., 1934.
— К вопросу о психологии творчества актера. — В кн.: *Якобсон П. М.* Психология сценических чувств актера. М., 1936.

Газер И. С. Эйзенштейн и Маяковский. — В кн.: Quinquagenario: Сб. ст. молодых филологов к 50-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, 1972. С. 174–201.

Гаспаров М. Л. Работы В. И. Ярхо по теории литературы. — Труды. Т. IV. 1969. С. 504–514.
— Современный русский стих. М., 1974.

Гастев А. К. Контуры пролетарской культуры. — В кн.: Литературные манифесты. Т. I. С. 130–136.

Гвоздев А. А. Итоги и задачи научной истории театра. — В кн.: Задачи и методы изучения искусств. Пг., 1924. С. 119-.

— О смене театральных систем. — В кн.: О театре: Временник Отдела истории и теории театра Г.И.И.И. Л., 1926. С. 7–36.
— Ревизия «Ревизора». — В кн.: «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда: Сб. ст. (ГИИИ). Л., 1927. С. 19–44.

Гельфанд М. Декларация царя Мидаса, или Что случилось с Виктором Шкловским. — ПиР. 1930. № 2. С. 8–15.

Гершензон *М. О.* [Введение в кн.]: *Лансон Г.* Метод в истории литературы. М., 1911.
— Видение поэта. — Мысль и слово: Философский ежегодник / Под. ред. Г. Шпета. М., 1919. С. 76–94.

Гессен С. Пушкин — книгоиздатель: Литературные доходы Пушкина в начале 20-х гг. — Красная панорама: Лит.-худож. сб. Л., 1929.

Гиндин С. И. Трансформационный анализ и метрика: Из истории проблемы. — Машинный перевод и прикладная лингвистика. Вып. 13. М., 1970. С. 177–200.

Гинзбург Л. А. Ваземский-литератор. — В кн.: Русская проза. Л., 1926. С. 102–135.
— [Предисл. в кн.]: *Вяземский П. А.* Старая записная книжка. Л., 1929.
— Из литературной истории Бенедиктова: (Белинский и Бенедиктов). — Поэтика. Вып. II. С. 83–103.
— Опыт философской лирики. — Поэтика. Вып. V. 1929. С. 72–104.

Гоголь и Мейерхольд: Сб. ст. М., 1927.

Голицына В. Шутливая поэзия Мятлева и стиховой фельетон. — В кн.: Русская поэзия XIX в. Л., 1929. С. 176–204.

Голубков В. Марксистская хрестоматия по литературе. М., 1925.

Горлов Н. Леф преодолевающий слово и слова преодолевающие Леф. — Леф. 1923. № 3. С. 19–20.

Горнфельд А. Г. Формалисты и их противники. — Литературные записки. 1922. № 3. С. 5–6.
— [Предисл. в кн.]: Пути творчества. Пг., 1922.

Гофман В. Фольклорный сказ Даля. — В кн.: Русская проза. Л., 1926. С. 233–261.
— Рылеев-поэт. — В кн.: Русская поэзия XIX века. Л., 1929. С. 1–73.
— Место Пильняка. — В кн.: Пильняк: Статьи и материалы. Л., 1928. С. 5–34.
— Слово оратора. Л., 1932.

Григорьев М. С. Проблема приема в психологической поэтике. — Родной язык в школе. 1926. № 1. С. 22–23.
— Проблема формы художественного произведения в биологическом освещении. — Родной язык в школе. 1925. № 7. С. 16–19.
— Смех Гоголя. — Родной язык в школе. 1925. № 8. С. 45–50.

— Понятие материала и приема в теории литературы.—Звезда. 1926. № 2.
— Обнаженная формальная теория.—НЛП. 1927. № 21.
— Кризис формализма.—ПиР. 1927. № 8. С. 84–91.
— Внутренняя форма слова.—Литература и марксизм. 1928. № 6.
— Форма и содержание литературно-художественного произведения. М., 1929.
— Литература и идеология. М., 1929.

Грифцов Б. А. Теория романа. М., 1927.

Гриц Т. Творчество Шкловского: О «Третьей фабрике». Баку, 1927.
— По поводу проф. В. Ф. Переверзева.—НЛ. 1928. № 6. С. 33–39.
— Журнал Барона Брамбеуса.—НЛ. 1928. № 11. С. 20–37.
— Мертвый штамп и живой человек. — В сб.: Литература факта. Л., 1929. С. 127–130.

Гриц Т., Тренин В., Никитин М. Словесность и коммерция: (Книжная Лавка Смирдина). М., 1929.

Грищенко А. О связях русской живописи с Византией и Западом. М., 1913.
— «Кризис искусства» и «современная живопись». — Вопросы живописи. Вып. IV. М., 1917.
— О иконе как живописи. [Б. м.], 1917.
— Русская икона как искусство живописи: Как и почему подошли мы к русской иконе.—Вопросы живописи. Вып. III. М., 1917.

Гроссман Л. П. Метод и стиль. М., 1921.
— Ранние рассказы Тургенева. Приемы композиции «Записок охотника».—Свиток. 1922. Вып. 2. С. 99–114.
— Поэтика Достоевского. М., 1925.
— Жанры художественной критики.—Искусство. 1925. № 2. С. 61–81.

Гроссман-Рощин И. С. Социальный замысел футуризма.—Леф. 1924. № 4. С. 109–126.
— О природе действенного слова.—Леф. 1924. № 2 (6). С. 89–100.
— Каузальный и эволюционный ряды в построении методологии истории литературы.—ПиР. 1925. № 5–6. С. 80–84.

Груздев И. А. О приемах художественного повествования.—Записки Передвижного театра. 1922. 40–42.
— Лицо и маска.—Серапионовы братья: Заграничный альманах. Берлин, 1922. С. 205–237.
— Русская поэзия 1918–1923.—КиР. 1923. № 3(27). С. 31-.
— Утилитарность и самоцель.—Петроград: Сб. Пг.; М., 1923. С. 172–190.
— Критика как труд.—Звезда. 1927. № 4.
— Техника газетного фельетона.—В кн.: Фельетон. Л., 1927. С. 13–29.

Грузинов И. Имажинизма основное. М., 1921.

Губер А. Структура поэтического символа.—В кн.: Художественная форма. М., 1927. С. 125–155.

Губер П. [Рец. на кн.]: *Шкловский В. Б.* Революция и фронт. Пг., 1927.— Летопись Дома литераторов. 1921. № 4. С. 9.

Гуковский Г. А. Шкловский, как историк литературы.—Звезда. 1930. № 1. С. 191–216.

Гуро Е. Небесные верблюжата. СПб., 1914.

Гус М. О смешном—о левом Шкловском.—НЛП. 1928. № 1. С. 19-.

Гуторов И. Фабула и сюжет.—Ученые записки Минского пед. ин-та. [Вып.] 6. Минск, 1956.

Деборин А. Материалистическая диалектика и естествознание.—Воинствующий марксист. 1925. № 5 (цит. по: *Деборин А.* Диалектика и естествознание. М.; Л., 1929).

— Ленин—революционер-диалектик.—Под знаменем марксизма. 1925–1926. № 1 (цит. по: *Деборин А.* Ленин как мыслитель. М.; Л., 1929).

Деллюк Л. Фотогения кино. М., 1924.

— В дебрях кинематографа. М.; Л., 1924.

Дмитриев С. Обзор работ о языке Ленина.—Родной язык в школе. 1926. № 9. С. 52–58.

Дохлая луна: Сборник единственный футуристов мира. М., 1913.

Евлахов А. М. Введение в философию художественного творчества. 1–2. Варшава, 1910–1912.

Евреинов Н. Н. Театрализация жизни. М., 1923.

— Театр как таковой. М., 1923.

Ермаков И. Д. Этюды по психологии творчества А. С. Пушкина. М.; Пг., 1923.

— Очерки по анализу творчества Гоголя. М.; Пг., 1924.

Есенин С. А. Ключи Марии.—В кн.: Литературные манифесты. Т. I. С. 115–120.

Ефимов Н. И. Социология литературы: Очерки по теории историко-литературного процесса и по историко-литературной методологии. Смоленск, 1927.

— Формализм в русском литературоведении.—Научные изв. Смоленского гос. ун-та. Т. V, вып. 3. Смоленск, 1929. С. 31–108.

Ефимова З. С. Начальный период литературной деятельности А. Ф. Вельтмана.—В кн.: Русский романтизм: Сб. ст. Л., 1927. С. 51–87.

Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения: (Условность древнего искусства). М. 1970.

Жинкин Н. И. Проблема эстетических форм.—В кн.: Художественная форма. М., 1927. С. 7–50.

— Портретные формы.—В кн.: Искусство портрета: Сб. ст. под ред. А. Г. Габричевского (Труды Г.А.Х.Н.). М., 1928. С. 7–52.

— Писатель и его заказчик.—Красное слово. 1927. № 4–5.

Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914.
— Поэзия, как искусство слова. — ЖИ. 1920. № 607.
— Композиция лирических стихотворений. Пг., 1921.
— Поэзия А. Блока. — Об Александре Блоке: [Сб.]. Пг., 1921. С. 65–165.
— Задачи поэтики. — Начала. 1921. № 1. С. 51–81 (расшир. и перераб. вариант в кн.: *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. 1977; цит. по: Texte der russischen Formalisten, II. S. 136–161).
— Байронизм Пушкина как историко-литературная проблема. — Пушкинист. 1922. № 4.
— Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Пб., 1922.
— [Рец. на кн.]: *Якобсон Р.* Новейшая русская поэзия. — Начала. 1922. № 2. С. 213–215.
— Мелодика стиха [1922]. — В кн.: *Жирмунский В. М.* Вопросы теории литературы. Л., 1928.
— К вопросу о формальном методе [предисл. к русск. изд.]. — В кн.: *Вальцель О.* Проблема формы в поэзии. Пг., 1923. С. 3–23.
— Рифма, ее история и теория. Пг., 1923.
— Байрон и Пушкин: Из истории романтической поэмы. Л., 1924.
— Введение в метрику. Теория стиха. Л., 1925.
— Преодолевшие символизм [1926]. — В кн.: Вопросы теории литературы. Л., 1928. С. 278–336.
— Новейшие течения историко-литературной мысли в Германии. — Поэтика. Вып. II. 1927. С. 5–28.
— Formprobleme in der russischen Literaturwissenschaft. — Zeitschrift für slavische Philologie, I. 1925. S 117–152.
— [Предисл. в кн.]: *Шюкинг Л.* Социология литературного вкуса. Л., 1928.
— Проблемы литературной формы: Сб. ст. Л., 1928.
— Вопросы теории литературы. Л., 1928.

Жолковский А. К. Deus ex mahina. — Труды. Т. III. 1967. С. 146–155.
— Порождающая поэтика в работах С. М. Эйзенштейна. — In: Sign — Language — Culture. The Hague — Paris, 1970.

Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Из предыстории советских работ по структурной поэтике. — Труды. Т. III. 1967. С. 367–377.

Журбина Е. Новый бытовой фельетон в газете. — В кн.: Фельетон. Л., 1927. С. 27-.
— Портреты: И. Л. Сосновский. — ПиР. 1927. № 6. С. 66–77.

Журналы «Вестник литературы» (1919–1922) — «Летопись Дома литераторов» (1921–1922) — «Литературные записки» (1922): Аннот. указ. М., 1996.

Забытый авангард. Россия. Первая треть XX столетия: Сб. справочных и теоретических материалов / Под ред. К. Кузьминского, Дж. Янечека, А. Очеретянского (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 21). Wien, 1988.

Задачи и методы изучения искусств: Сб. ст. (ГИИИ). Пг., 1924.

Задачи искусствоведения. М., 1927.

Замятин Е. О сегодняшнем и современном.—Русский современник. 1924. № 2. С. 263–272.

— Серапионовы братья.—Литературные записки. 1922. № 1. С. 7–8.

«Заумники». Баку, 1922.

Зданевич И. Нат. Гончарова. М. Ларионов. М., 1913.

Зелинский К. Л. О конструктивизме.—Читатель и писатель. № 3.

Зелинский Ф. Вильгельм Вундт *и психология языка: жесты и звуки.*—*Из жизни* идей. 1–2. СПб., 1911. С. 185-.

— Ритмика и психология художественной речи.—Мысль. 1922. № 2.

Зильбер В. (*В. Каверин*). Сенковский (Барон Брамбеус).—В кн.: Русская проза. Л., 1926. С. 159–191.

Зощенко М. М. О себе, о критиках и о своей работе.—В кн.: Михаил Зощенко: Ст. и материалы. Л., 1928.

Михаил Зощенко: Статьи и материалы. Л., 1928.

Зунделович Я. Поэтика гротеска.—В кн.: Проблемы поэтики. М.; Л., 1923. С. 61–79.

— Каламбур.—В кн.: Литературная энциклопедия. Т. I/II. М., 1925. С. 343–344.

Иванов Вяч. Вс. Психология искусства (анализ эстетической реакции).—В кн.: Симпозиум по структурному изучению знаковых систем: Тезисы докл. М., 1962.

— Стихотворение Хлебникова «Меня проносят на слоновых».—Труды. Т. III. 1967.

— Из заметок о строении и функциях карнавального образа.—В кн.: Проблемы поэтики и истории литературы: Сб. ст. Саранск, 1973. С. 37–53.

— Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики.—Труды. Т. VI. 1973. С. 5–44.

— Категория времени в искусстве и культуре XX века.—В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С. 39–66.

— Функции и категории языка кино.—Труды. Т. VII. 1975. С. 170–192.

Иванов Вяч. И. По звездам: Ст. и афоризмы. СПб., 1909.

— О новейших теоретических исканиях в области художественного слова.—Научные известия. Вып. II. 1922. С. 164–181.

— Символизм как миропонимание.—Литературные манифесты. Т. 1. М., 1929.

Иванов-Разумник Р. В. Александр Блок. Андрей Белый. Пг., 1919.

— «Футуризм» и «вещь».—КиР. 1921. № 8–9.

— Хлебников—основатель будетлян.—КиР. 1922 № 8(20).

— Душа футуризма.—КиР. 1921. № 7.

Ивлев Д. Д. Формальная школа и проблема единоцелостного анализа художественного произведения. — В кн.: Актуальные проблемы теории и истории литературы XX века. V. Рига, 1966. С. 31–49.
— К вопросу о методах оценки и анализа литературного произведения. — В кн.: Актуальные проблемы теории и истории литературы XX века. V. Рига, 1966. С. 136–154.
— Методологические проблемы поэтики в советском литературоведении 20-х годов: [Диссертация]. М., 1968.
— Ритмика Маяковского и традиции русского классического стиха. Рига, 1973.

Извеков Н. Классификация театральных процессов. — В кн.: О театре: Временник Отдела истории и теории театра Г.И.И.И. Л., 1926. С. 37–50.

Из истории советской эстетической мысли: Сб. ст. М., 1967.

Имажинизм: Декларация. — В кн.: Литературные манифесты. Т. I. С. 89–94.

Иоффе И. Культура и стиль. М.; Л., 1928.

Искусство портрета: Сб. ст. под ред. А. Г. Габричевского (Труды Г.А.Х.Н.). М., 1928.

Каверин В. А. Э. Т. А. Гофман. — КиР. 1922. № 6. С. 73-.
— Скандалист, или Вечера на Васильевском острове. Л., 1928.
— Хроника города Лейпцига за 18... год. — В кн.: *Каверин В.* Мастера и подмастерья. Рассказы. М.; Пг., 1923. С. 73–110.
— Барон Брамбеус: История О. Сенковского, журналиста, редактора «Библиотеки для чтения». Л., 1929.
— Художник неизвестен. — Собр. сочинений. Т. 2. М., 1964.
— Собеседник: Воспоминания и портреты. М., 1973.

Каган М. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Л., 1972.

Казанский Б. В. Фактура в театре. —Записки передвижного театра. 1922. № 42.
— Речь Ленина: Опыт риторического анализа. — Леф. 1924. № 1(5). С. 111–139.
— Идея исторической поэтики. — Поэтика. Вып. I. 1926. С. 6–23.
— Природа кино. — В сб.: Поэтика кино. М.; Л., 1927. С. 89–135.

Калинин Ф. И. Пролетариат и творчество. — Пролетарская культура. 1918. № 1. С. 9–12.

Каменский В. Землянка. СПб., 1911.
— Девушки босиком. Тифлис, 1917.
— Его-моя биография Великого Футуриста. М., 1918.
— Путь энтузиаста. М., 1931.

Кандинский В. В. Über die Formfrage. — In: Der Blaue Reiter. München, 1912 (цит. по: *Кандинский В. В.* К вопросу о форме. — В кн.: Синий всадник. М., 1966).

— Четыре маленьких рассказа. — В кн.: Пощечина общественному вкусу. М., 1912.
— «Klänge» (на рус. яз. в кн.: Пощечина общественому вкусу. М., 1912).
— Взгляды назад. М., 1918 (то же: Rückblicke. — In: *Kandkinskij V.* Die Gesammelten Schriften. Bd. I. Bern, 1980. S. 27–50)
— Текст художника. М., 1918.
— О точке. — Искусство. 1919. № 3.
— О линии. — Искусство. 1919. № 4.
— Über das Geistige in der Kunst. Bern, 1952.
— Punkt und Linie zu Fläche. Bern, 1955.

Калушин Б. М. Бурлюк Д. Д.: Цвет и рифма. Кн. 1: Отец русского футуризма. — Из истории русского авангарда: Монография. Документы. Материалы. СПб., 1996.

Карпов А. С. Стих и время: Проблемы стихотворного развития в русской советской поэзии 20-х годов. М., 1966.

Карцевский С. И. Язык, война и революция. Берлин, 1923.

Катаев В. Бездельник Эдуард. Рассказы. М.; Л., 1925.

Келтуяла В. А. Метод истории литературы. Л., 1928.

Кищинская Л. Литературная дискусся 1922–1925 гг. — Вопросы литературы. 1966. № 4. С. 35–55.

Клеберг Л. [Kleberg L.] Соотношение сцены и зрительного зала: К типологии русского театра начала XX в. — Scando-Slavica. XX. 1974. С. 27–38.

Клейнер И. У истоков драматургии: Опыт обоснования метода исследования драматургических произведений. Пг., 1923.

Коварский Н. А. Свидетельское показание. — В кн.: Пильняк Б.: Статьи и материалы. Л., 1928. С. 75–103.
— Мелодика стиха. — Поэтика. Вып. IV. 1928. С. 26–41.

Коган П. С. О формальном методе. — ПиР. 1924. № 5. С. 32–35.

Кожевников К. Спонтанная устная речь в эпической прозе. Прага, 1970.

Кожевникова Н. А. О типах повествования в советской прозе. — В кн.: Вопросы языка современной русской литературы. М., 1971.

Кожинов В., Конкин С. Краткий очерк жизни и деятельности [М. Бахтина]. — В кн.: Проблемы поэтики и истории литературы: Сб. ст. Саранск, 1973. С. 5–20.

Комарович В. Петербургские фельетоны Достоевского. — В кн.: Фельетоны сороковых годов. М.; Л., 1930. С. 89–124.

Корницкий И. Марксистская методология и наука об искусстве. — Искусство. 1925. № 2. С. 7–20.

Крученых А. Е. Помада. М., 1913.

— Слово как таковое. М., 1913.
— Декларация слова как такового. СПб., 1913 (цит. по: Манифесты и программы русских футуристов. München, 1967. С. 63–64).
— Победа над солнцем. СПб., 1913.
— Взорваль.—В кн.: Манифесты и программы русских футуристов. München, 1967.
— Новые пути слова [1913].—В кн.: Манифесты и программы русских футуристов. С. 64–72.
— Собственные рассказы и рисунки детей. СПб., 1914.
— Заумники. М., 1922.
— Апокалипсис в русской литературе. М., 1923.
— Фактура слова. М., 1923.
— Сдвигология русского стиха. М., 1923.
— Фонетика театра. М., 1923, 1925.
— 500 новых острот и каламбуров Пушкина. М., 1924.
— Заумный язык у: Сейфуллиной, Вс. Иванова, Л. Леонова, И. Бабеля, И. Сельвинского, А. Веселого и др. М., 1925.
— Язык Ленина. М., 1925.
— 15 лет русского футуризма. М., 1928.
— Наш выход: К истории русского футуризма. Воспоминания. Материалы. Библиографии [1932; ркп.].—ЦГАЛИ: Путеводитель. Вып. 2, 5. 1963–1982.

Крученых А., *Хлебников В.* Мирсконца. М., 1912.
— Тэ ли лэ. СПб., 1914.

Крученых А., *Малевич К.*, *Клюн И.* Тайные пороки академиков. М., 1915.

Кузмин М. Вторник Мэри: Представление в трех частях для кукол живых и деревянных. Пг., 1921.

Кулешов Л. Искусство кино. М., 1929.

Кулешов Ф. И. Фиксация факта.—НЛ. 1927. № 11/12. С. 44–50.

Кульбин Н. И. Свободное искусство как основа жизни.—Студия импрессионистов. СПб., 1910.
— Кубизм.—Стрелец. 1915. № 1. С. 197–216.

Кульбин: Издание интимного театра. СПб., 1912 (С. Судейкин, Н. Евреинов, С. Городецкий).

Кусиков А. Мапа и пама имажинизма.—Вещь. 1922. № 1. С. 10-.

Кушнер Б. Митинг дворцов. Пг., 1918.
— Организаторы производства.—Леф. 1923. № 3. С. 97–98.

Лансон Г. [Lanson G.] Метод в истории литературы. М., 1911.

Ларин Б. А. О разновидностях художественной речи.—Русская речь (Нов. сер.). [Вып.] I. 1927. С. 57–95.
— О лирике, как разновидности художественной речи.—Русская речь (Нов. сер.). [Вып.] I. 1927. С. 42–73.

Лебедев Н. А. К вопросу о специфике кино. М., 1925.

Левин Ю. И. С. И. Бернштейн.—Труды. Т. VI. 1973. С. 515–520.

Лежнев А. З. Плеханов как теоретик искусства.—ПиР. 1925. № 2. С. 16–27.

Лелевич Г. К вопросу о методологических задачах историка литературы.—ПиР. 1925. № 5/6. С. 85–89.
— К определению сюжета.—ПиР. 1926. № 5.
— Между формализмом и социологизмом.—ПиР. 1928. № 6. С. 175–180.
— О содержании и форме.—Октябрь. 1928. № 6.

Леонов Л. М. Вор [1927]. Цит. по изд.: М., 1965.
— Записки некоторых эпизодов, сделанные в городе Гогилеве А. П. Ковякиным.—Собр. сочинений. Т., М., 1960. С. 274–342.

Леонтьев К. Н. О романах гр. Л. Н. Толстого: Анализ, стиль и веяние. М., 1911.

Лившиц Б. К. В цитадели революционного слова.—Пути творчества. [Вып.] 5. Харьков, 1919.
— Освобождение слова. СПб., 1913 (цит. по: Манифесты и программы русских футуристов. München, 1967. С. 73–77).
— Полутораглазый стрелец. Л., 1933.

Липпс Т. Философия в систематическом изложении. Эстетика. СПб., 1909.

Литература факта: Сб. ст. под ред. Н. Ф. Чужака. Л., 1929.

Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов. Т. 1–2. М.; Л., 1925.

Литературные манифесты: От символизма к Октябрю. Т. 1. М., 1929.

Литературоведение: Сб. под ред. В. Ф. Переверзева. М., 1928.

Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967; 3-е изд.: Л., 1979.
— Древнерусский смех.—В кн.: Проблемы поэтики и истории литературы: Сб. ст. Саранск, 1973. С. 73–90.

Лихачев Д. С., Панченко А. М. «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976.

Локс В. Проблемы стиля в художественной прозе.—В кн.: Проблемы поэтики. М., 1925. С. 43–60.

Лосев А. Ф. Философия имени. М., 1973.

Лосский Н. Сенсуалистический реализм Маха.—В кн.: Наука и школа. Пг., 1919.

Лотман Ю. М. Памяти Петра Григорьевича Богатырева.—Труды. Т. VII. 1975. С. 5–6.
— Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем».—Труды. Т. III. 1976. С. 136-.
— Художественная структура «Евгения Онегина».—Труды по русской и славянской филологии. Т. IX. Тарту, 1966. С. 5–33.
— Структура художественного текста. М., 1970.

— Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.
— Избранные статьи. Т. I–III. Таллинн, 1992–1993.

Луначарский А. В. Гаузенштейн.—Искусство. 1923. № 1. С. 20-.
— Формализм в науке об искусстве.—ПиР. 1924. № 5.
— Социальные основы искусства. М., 1925.
— [Рец. на кн.]: *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского.—Новый мир. 1929. № 10.

Лунц Л. Н. Детский смех.—ЖИ. 1919. № 305–306.
— Об инсценировке сатирических романов.—ЖИ. 1920. № 337/338.
— Мариводаж.—ЖИ. 1920. № 344.
— Театр Ремизова.—ЖИ. 1920. № 343.
— Творчество режиссера.—ЖИ. 1920. № 337–338.
— Цех поэтов.—Книжный угол. 1922. № 8. С. 48–54.
— Ненормальное явление.—Петербург. 1922. № 2. С. 7–9.
— Почему мы Серапионовы братья.—Литературные записки. 1922. № 3. С. 30–31.
— [Рец. на кн.]: *Эренбург И.* Необычайные похождения Хулио Хуренито.—Город: Альманах. [Вып.] I. Пб., 1922. С. 101–102.
— На Запад!—Беседа. № 3. Берлин, 1923. С. 239–274.
— Об идеологии и публицистике.—В кн.: Современная русская критика, 1918–1924. Л., 1925. С. 241-

Львов-Рогачевский В. Новейшая русская литература. М., 1925.
— Имажинизм и его образоносцы. М., 1921.

Лысков И. Семасиология звуков речи.—Родной язык в школе. 1926. № 10. С. 33–35.

Малевич К. О поэзии.—Изобразительное искусство. I. Пг., 1919. С. 31–35.
— Уновис.—Искусство. № 1 и 2–3. Витебск, 1921.

Супрематизм (то же: *Malewitsch K.* Suprematismus—Die gegenstandslose Welt. Köln, 1962).
— Собрание сочинений. В 5 т. Т. 1: Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. М., 1995.
— Собрание сочинений. В 5 т. Т. 2: Статьи и теоретичские сочинения, опубликованные в Германии, Польше и на Украине. 1914–1930. М., 1998.

Мандельштам О. Э. Египетская марка [1928] (цит. по: Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. Нью-Йорк, 1971. С. 2–42.
— Слово и культура.—Дракон: Альманах. Пг., 1921. С. 73–78.

Мандельштам Р. С. Художественная литература в оценке марксистской критики. М.; Л., 1923.

Мариенгоф А. В. Имажинизм.—В кн.: Литературные манифесты. Т. I. С. 94–100.

Марков В. Ф. Принципы нового искусства.—Союз молодежи. [Вып.] II. 1912.

— Принципы творчества в пластических искусствах. Фактура. СПб., 1914.
— Искусство негров. СПб., 1919.

Матюшин М. В. О книге Глеза и Метценже Du cubisme. — Союз молодежи. [Вып.] III. 1913. С. 25–34.
— Опыт художника новой меры [1926]. — В кн.: К истории русского авангарда = The Russian Avant-Garde. Stockholm, 1976. С. 161–175.
— Русские кубо-футуристы: Воспоминания М. В. Матюшина. — В кн.: К истории русского авангарда. Stockholm, 1976.

Маца И. Советская эстетическая мысль в 20-е годы. — В кн.: Из истории советской эстетической мысли. М., 1967. С. 18–59.

Машинский С. Борьба с формализмом и вульгарной социологией в советской критике и литературоведении. — В кн.: Из истории советской эстетической мысли. М., 1967. С. 119–204.

Машкин А. «Формализм» и его пути. — Красное слово. 1927. № 2–3.

Маяковский В. В. Как делать стихи?. — *Маяковский В. В.* Полное собрание сочинений. Т. 12.
— Полное собрание сочинений: В 13 т. М., 1955–1961.

Маяковский В. В., Брик О. М. Наша словесная работа. — Леф. 1923. № 1. С. 40–41.

Маяковский В. В. и др. За что борется Леф?. — Леф. 1923. № 1. С. 3–7.

Маяковский для голоса: Сб. Берлин, 1923.

Медведев П. Н. Ученый сальеризм (о формальном методе). — Звезда. 1925. № 3(9). С. 264–276.
— Психология художественного творчества за последние годы. — Звезда. 1926. № 2.
— Социологизм без социологии: (О методологических работах Сакулина). — Звезда. 1926. № 2.
— Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику. Л., 1928.
— Формализм и формалисты. Л., 1934.

Медриш Д. Н. Структура художественного времени. — Ученые записки Волгоградского пед. ин-та им А. С. Серафимовича. Вып. 21. Волгоград, 1967. С. 80–113.

Мейерхольд В. Э. О театре. — В кн.: *Меерхольд В. Я.* Статьи, письма, речи, беседы. 1: 1891–1917. М., 1968. С. 101–257.

Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С., Сегал Д. М. Проблемы структурного описания волшебной сказки. — Труды. Т. IV. 1969. С. 86–135.
— Еще раз о проблеме структурного описания волшебной сказки. — Труды. Т. V. 1971. С. 63–91.

Меньшутин А., Синявский А. Поэзия первых лет революции, 1917–1920. М., 1964.

Мережковский Д. С. О причинах упадка современной русской литературы. СПб., 1893 (ср. в кн.: Литературные манифесты. Т. I. С. 9–16).

— Толстой и Достоевский. I. СПб., 1901.

Миклашевский М. П. Итальянская комедия (commedia dell'arte). — В кн.: Очерки по истории европейского театра. Пг., 1923. С. 125-.

Минц З. Г. У истоков советской драматургии. — Труды по русской и славянской филологии. Т. IV. Тарту, 1961.

Михайлов А. К вопросу о формалистических тенденциях в кино. — ПиР. 1929. № 6. С. 99–104.

Мукаржовский Ян [Mukařovský J.] Эстетическая функция, норма и ценность как социальные факты. — Труды. Т. VII. 1975. С. 243–295.

Мустангова Е. Путь наибольшего сопротивления. — Звезда. 1928. № 4. С. 151–154.

— Современная русская критика. Л., 1929.

Мюллер-Фрейенфельс Р. Поэтика. Харьков, 1921.

Мясников А. Проблемы раннего русского формализма. — Контекст 1974. М., 1975. С. 78–134.

Набоков В. В. Соглядатай [1930]. — *Набоков В. В.* Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. М., 1990.

— Дар. Берлин, 1937–1938 (полн. рус. изд.: New York, 1952).

Неживой Е. Проблемы метода советского литературоведения на страницах «Печать и революция». М., 1972.

Никитин Н. Н. Вредные мысли. — Писатели об искусстве и о себе. I. М.; Л., 1924. С. 113–123.

Никитина Е. Ф. Русская литература от символизма до наших дней: Литературно-социологический семинарий. М., 1926.

Нусинов И. М. Запоздалые открытия — или как Шкловскому надоело есть руками. — Литература и марксизм. 1929. № 5.

О театре: Временник отдела истории и теории театра ГИИИ. Л., 1926.

Об Александре Блоке: [Сб.]. Пг., 1921.

Оксенов И. «Форма» и «содержание». — КиР. 1922. № 3(15).

— На путях к новой поэтике. — КиР. 1923. № 4. С. 9–15.

Оксман Ю. Г. [Предисловие]. — В кн.: Фельетоны сороковых годов: Журнальная и газетная проза И. А. Гончарова, Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева. М.; Л., 1930.

Олеша Ю. К. Зависть. Лиомпа (цит. по: *Олеша Ю. К.* Избранные произведения. М., 1956).

Оршанский И. Художественное творчество. М., 1907.

Очерки по истории европейского театра. Пг., 1923.

Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923.

Очерки современной русской литературы. Л., 1923.

Пастернак Б. Л. Черный покал.—Второй сборник Центрифуги. М., 1916. С. 39–44.

— Крученых.—В кн.: Жив Крученых!. М., [1925]. С. 1–2.

— Критик формального метода (публ. Г. Г. Суперфина).—Труды. Т. V. 1971. С. 528–531.

Переверзев В. Ф. Необходимые предпосылки марксистского литературоведения.—В кн.: Литературоведение. М.; Л., 1928. С. 9-.

— Проблемы марксистского литературоведения.—Литература и марксизм. 1929. № 2.

— «Социологический метод» формалистов.—Литература и марксизм. 1929. № 1. С. 3–36.

Перетц В. Н. Из лекций по методологии истории русской литературы.—Киев, 1914.

— От культурной истории—к исторической поэтике.—В кн.: Памяти А. Н. Веселовского. Пг., 1921.

Перцов В. Лицо толстого журнала.—НЛ. 1927. № 3. С. 26–34.

— Идеология и техника в искусстве.—НЛ. 1927. № 5. С. 19–26.

— Игра и демонстрация.—НЛ. 1927. № 11/12. С. 39–44.

— Марксизм(ы) в литературоведении.—НЛ. 1928. № 7. С. 24–31.

Петровский Д. Повесть о Хлебникове. М., 1926 (с предисл. В. Шкловского).

Петровский М. А. Композиция новеллы у Мопассана.—Начала. 1921. № 1. С. 106–127.

— Морфология пушкинского «Выстрела».—Проблемы поэтики. М.; Л., 1923. С. 173–204.

— Выражение и изображение в поэзии.—В кн.: Художественная форма. М., 1927. С. 51–80.

— Морфология новеллы.—Ars poetica. [Вып.] I. 1927. С. 69–100.

— Принципы и приемы стилистического анализа и оценки художественной прозы.—Ars poetica. [Вып.] I. 1927. С. 29–68.

Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении. М., 1914.

— Стихи и проза с лингвистической точки зрения.—В кн.: *Пешковский А. Н.* Сборник статей. Л.; М., 1925. С. 153–166.

Пиксанов И. Новый путь литературной науки.—Искусство. 1923. № 1. С. 94–114.

— О сборнике молодых литературоведов-формалистов.—НЛП. 1927. № 4. С. 20–23.

Пильняк Борис. Мастера современной литературы: Статьи и материалы. Л., 1928.

Пиотровский А. Античный театр. — В кн.: Очерки по истории европейского театра. Пг., 1923. С. 7–55.

— К теории кино-жанров. — В сб.: Поэтика кино. М.; Л., 1927. С. 145–170.

Платов Ф. Гамма гласных. — Второй сборник Центрифуги. М., 1916. С. 65–70.

Плеханов Г. В. Основные вопросы марксизма. СПб., 1908.

— Искусство. М., 1922.

Плотников И. П. Общество изучения поэтического языка и Потебня. — Педагогическая мысль. 1923. № 1.

Поливанов Е. Д. О звуковых жестах японского языка. — В сб.: Поэтика. Пг., 1919. С. 27–36.

Полонский В. Художник и классы. — ПиР. 1927. № 9.

Поспелов Г. К. К проблеме формы и содержания. — Красная новь. 1925. № 5.

— К постановке проблемы жизни и смерти поэтических фактов. — Красная новь. 1926. № 1.

Потебня А. А. Мысль и язык [1862]; 3-е изд.: 1913 (4-е изд.: Полное собрание сочинений. Т. 1. Одесса, 1922).

— Из записок по теории словесности. Харьков, 1910.

— Из лекций по теории словесности: Басня. Пословица. Поговорка. Харьков, 1914.

Пощечина общественному вкусу: Альманах. М., 1912.

Поэтика. Пг., 1919 = Поэтика: Сборники по теории поэтического языка (ОПОЯЗ). *Пг., 1919.*

Поэтика. Вып. I–IV. Временник отдела словесных искусств Гос. института истории искусств (ГИИИ). Вып. I. Л., 1926; Вып. II–III. Л., 1927; Вып. IV. Л., 1928; Вып. V. Л., 1929.

Поэтика кино: Сб. ст. М.; Л., 1927.

Проблемы поэтики и истории литературы: Сб. ст. Саранск, 1973.

Проблемы социологии искусства. Л., 1926.

Пропп В. Я. Морфология сказки. Л., 1928.

— Трансформация волшебных сказок. — Поэтика. Вып. IV. 1928. С. 70–89.

Пунин Н. Н. Творчество жизни. — Искусство коммуны. 1919. № 5.

— Современные группировки в русском левом искусстве. — Искусство коммуны. 1919. № 19.

— К итогам Октябрьских торжеств. — Искусство коммуны. 1918. № 1.

— Попытки реставрации. — Искусство коммуны. 1918. № 1.

— Футуризм — государственное искусство. — Искусство коммуны. 1919. № 4.

— О форме и содержании. — Искусство коммуны. 1919. № 18.

Радлов С. О чистой стихии актерского искусства. М., 1923.
— Десять лет в театре. Л., 1929.

Райнов Т. Р. А. А. Потебня. Пг., 1924.
— Отчуждение действия. — Вестник Коммунистической академии. Кн. XIII–XV.

Ревзин И. И. К семиотическому анализу «тайных языков». — В кн.: Симпозиум по структурному изучению знаковых систем: Тез. докл. М., 1962. С. 33–37.

Рейснер Л. Социальная психология и учение Фрейда. — ПиР. 1925. № 3.

Реформатский А. А. Опыт анализа новеллистической композиции. М., 1922.

Ржаное слово. Пг., 1918.

Ритм, пространство и время в литературе и искусстве: Сб. ст. Л., 1974.

Родченко А. Пути современной фотографии. — НЛ. 1928. № 9. С. 31–39.

Розанов И. Н. Ритм эпох. — Свисток. Вып. 3. М.; Л., 1924.

Розанов Я. Философско-социологическая литература марксизма, 1917–1927. М., 1928.

Русаков С. Т. Архитектоника и композиция литературного произведения. Томск, 1926.

Русская поэзия XIX в.: Сб. ст. Л., 1929.

Русская проза: Сб. ст. под. ред. Б. М. Эйхенбаума, Ю. Н. Тынянова. Л., 1926.

Русские писатели о литературе. Л., 1929.

Русские символисты. Вып. 1. М., 1894.

Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост.: В. Н. Терехина, А. П. Зименков. М., 1999.

Рыбникова М. А. Один из приемов композиции у Тургенева. — В кн.: Творческий путь Тургенева. М.; Пг., 1923.
— По вопросам композиции. М., 1924.
— Автор в «Евгении Онегине». — В кн.: По вопросам композиции. М., 1924. С. 23–46.

Рыкающий Парнас: Альманах. СПб., 1914.

Садок судей: Альманах. [Вып.] I. СПб., 1910; [Вып.] II. СПб., 1913.

Сакулин П. Н. К вопросу о построении поэтики. — Искусство. 1923. № 1. С. 79–93.
— Еще «о образех». — Атеней. 1924. № 1/2. С. 72–78.
— О возможности номологических обобщений в истории литературы. — Искусство. 1925. № 2. С. 21–44.
— Методологические задачи историка литературы. — ПиР. 1925. № 1. С. 96–104.
— Синтетическое построение истории литературы. М., 1925.
— Социологический метод в литературоведении. М., 1925.

— Мои пояснения. — ПиР. 1926. № 2. С. 88–100.

Сакулин П. Н., Келтуяла В. А. Метод истории литературы. Л., 1928.

Сборники по теории поэтического языка (ОПОЯЗ).
— Вып. I. Пг., 1916.
— Вып. II. Пг., 1917.
— Вып. III (то же: Поэтика. Пг., 1919).

Сеземан В. Е. Эстетическая оценка в истории искусства. — Мысль. 1922. № 1. С. 117–147.

Сейдев А. О поэтической лингвистике, тематике и композиции. — Родной язык в школе. 1923. № 2. С. 14–21.
— Личность художника в рефлексологическом изучении. — Родной язык в школе. 1925. № 8. С. 39–44.

Селезнева Т. Киномысль 20-х годов. Л., 1972.

Селищев А. Язык революционной эпохи: Из наблюдений над русским языком последних лет (1917–1926). М., 1928.

Сергиевский И. Проблема читателя у Пушкина. — ПиР. 1928. № 2. С. 25–30.

Сидоров А. Очерк литературы по искусствоведению 1915–1919. — Научные известия. 1922. № 2. С. 141-.

Силлов Б. Шапочный разбор лесов. — НЛ. 1928. № 11. С. 37-.

Скафтымов А. Поэтика и генезис былин. Саратов, 1924.

Словарь литературных терминов: Лит. энцикл. / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Е. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова и В. Чешихина-Ветринского. М.; Л. 1925.

Слонимский А. Л. А. Блок и Вл. Соловьев. — В кн.: Об Александре Блоке: [Сб.]. Пг., 1921.
— О композиции «Пиковой дамы». — В кн.: Пушкинский сборник памяти С. А. Венгерова. М., 1922.
— «Вдруг» у Достоевского. — КиР. 1922. № 8. С. 9–16.
— По поводу «кризиса критики». — КиР. 1922. № 4. С. 16-.
— В поисках сюжета. — КиР. 1923. № 2. С. 4–6.
— Техника комического у Гоголя. Пг., 1923.
— Новое истолкование «Ревизора». — В кн.: «Ревизор» в театре имени Вс. Мейерхольда: Сб. ст. (ГИИИ). Л., 1927. С. 5–18.

Смирнов А. А. Пути и задачи науки о литературе. — Литературная мысль. 1923. № 2. С. 91–109.
— Новейшие русские работы по поэтике и литературной методологии. — Атеней. 1924. № 1/2. С. 151–162.
— Проблема современного театра. — Русский современник. 1924. № 2. С. 246–257.

Смирнов И. П. От сказки к роману.—В кн.: История жанров в русской литературе X–XVII вв. Л., 1972.
— Причинно-следственные структуры поэтических произведений.—В кн.: Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972. С. 212–247.

Соколов Б. М. Художественная значимость фольклора. — Художественный фольклор. 1926. № 1. С. 30-.

Соловьев В. И. Игра вещей в театре.—В кн.: О театре: Временник Отдела истории и теории театра Г.И.И.И. Л., 1926. С. 51–59.

Соловьев В. С. О лирической поэзии: По поводу последних стихотворений Фета и Полонского [1890].—*Соловьев В. С.* Собрание сочинений. Т. VI. СПб., 1912. С. 234-.

Союз молодежи: Сборник. [Вып.] I–III. СПб., 1912–1913.

Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики.—В кн.: Труды по языкознанию. М., 1977.

Столяров М. П. К проблеме поэтического образа.—Ars poetica. [Вып.] II. 1927. С. 101–126.

Субботин А. С. Категория жанра и рода поэзии в эстетике В. Маяковского и теориях «формальной школы».—В кн.: Проблемы стиля и жанра в советской литературе. Свердловск, 1968. С. 87–120.
— О судьбах формализма: (Русский формализм в оценке зарубежной критики).—Жанры советской литературы. Горький, 1968. С. 287–294.

Сухих С. И. Вопросы жанра в трудах формалистов и социологов 20-х годов.—Жанры советской литературы. Горький, 1968.

Тастевен Г. Футуризм. М., 1914.

Тимошенко С. Искусство кино и монтаж фильма. Л., 1926.

Томашевский Б. В. Литература и биография.—КиР. 1923. № 4. С. 6–9.
— Проблема стихотворного ритма.—Литературная мысль. 1923. № 2. С. 124–140.
— Русское стихосложение. Пг., 1923.
— О драматической литературе.—ЖИ. 1924. № 13.
— Конструкция тезисов.—Леф. 1924. № 1(5). С. 140–149.
— Пятистопный ямб Пушкина.—В кн.: Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923.
— Формальный метод: Вместо некролога.—В кн.: Современная литература. Л., 1925. С. 153–154.
— Теория литературы. Поэтика. М.; Л., 1925 (цит. по 2-му изд.: М., 1927).
— Стих и ритм: Методологические замечания.—Поэтика. Вып. IV. 1928. С. 5–25.
— О стихе. Л., 1929.
— Ритм прозы.—В кн.: О стихе. Л., 1929. С. 254–318.
— Стилистика и стихосложение. Л., 1959.

— Письма Б. В. Томашевского В. Я. Брюсову / Публ. Л. С. Флейшмана.— Труды. Т. V. 1971. С. 532–544.

Требник троих: Альманах. М., 1913.

Тренин В. Журналисты XVIII-го века: Из материалов книги Грица, Тренина, Никитина «Книжная лавка А. Ф. Смирдина».—НЛ. 1928. № 7. С. 32–38.
— Рабкор и беллетрист.—В кн.: Литература факта. Л., 1929. С. 206–209.

Тренин В., Никитин М. В ожидании методологии.—НЛ. 1928. № 5. С. 44–47.

Тренин В., Никитин М., Гриц Т. Словесность и коммерция. М., 1929.

Третьяков С. М. Искусство революции и революция в искусстве.—Горн. 1923. № 8.
— Бука русской литературы. М., 1922 (цит. по: Жив Крученых!. М., 1925).
— Откуда и куда.—Леф. 1923. № 1. С. 192–203.
— Искусники из Кузницы.—Леф. 1923. № 3. С. 144–147.
— Трибуна Лефа.—Леф. 1923. № 3. С. 154–164.
— Мы ищем.—НЛ. 1927. № 11/12. С. 1–2.
— Кино к юбилею.—НЛ. 1927. № 10. С. 29–31.
— Леф и кино.—НЛ. 1927. № 11/12. С. 50–70.
— Сквозь непротертые очки.—НЛ. 1928. № 9. С. 20–24.
— С новым годом, с новым Лефом.—НЛ. 1928. № 1. С. 1–3.
— Чем живо кино?—НЛ. 1928. № 5. С. 23–28.
— Биография вещи.—В кн.: Литература факта. Л., 1929. С. 66–70.
— Продолжение следует.—В кн.: Литература факта. Л., 1929. С. 263-.

Троцкий Л. Д. Литература и революция. М., 1923.
— Формальная школа поэзии и марксизм [1924].—Die Formale Schule der Dichtkunst und der Marxismus.—In: Marxismus und Formalismus. Hrsg. von H. Günther. München, 1973. S. 34–55.

Туфанов А. В. К зауми: Фоническая музыка и функции согласных фонем. Пг. 1924.
— Ушкуйники: Фрагменты поэмы. Л., 1927.

Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь: К теории пародии. Пг., 1921 (цит. по: Тынянов 1977. С. 198–226).
— Стиховые формы Некрасова.—Летопись Дома литераторов. 1921. № 4 (цит. по.: Тынянов 1977. С. 18–27).
— Блок и Гейне.—В кн.: Об Александре Блоке. Пг., 1921. С. 235–265.
— Ода его сятельству графу Хвостову.—В кн.: Пушкинский сборник. М.; Пг., 1922. С. 80-.
— Серапионовы братья.—КиР. 1922. № 6(18) (цит. по: Тынянов 1977. С. 132–135).
— Тютчев и Гейне [1922] (цит. по: Тынянов 1977. С. 29–37).
— Вопрос о Тютчеве [1923] (цит. по: Тынянов 1977. С. 38–51).
— Иллюстрации.—КиР. 1923. № 4(28) (цит. по: Тынянов 1977. С. 310–318).

— Журнал, критик, читатель и писатель.—ЖИ. 1924. № 22. С. 209–231.
— Литературное сегодня.—Русский современник. 1924. № 1. С. 291–306.
— О литературном факте.—Леф. 1924. № 2 (цит. по: Тынянов 1977. С. 255–269).
— Проблема стихотворного языка. Л., 1924 (цит. по изд: М., 1965).
— Промежуток.—Русский современник. 1924. № 4 (цит. по: Тынянов 1977. С. 168–195).
— Словарь Ленина-полемиста.—Леф. 1924. № 1(5). 1924. С. 81–110.
— Сокращение штатов [1924] (цит. по: Тынянов 1977. С. 144–146).
— Архаисты и Пушкин.—В кн.: Пушкин в мировой литературе: Сб. ст. Л., 1926 (перепеч.: Архаисты и новаторы. Л., 1929).
— Вопрос о литературной революции.—НЛП. 1927. № 10 (цит. по: О литературной эволюции.—Тынянов 1977. С. 270–281).
— О литературной эволюции [1927].—В кн.: Архаисты и новаторы. С. 30–47 (цит. по: Texte der russischen Formalisten, I. S. 432–461).
— Об основах кино.—В сб.: Поэтика кино. М.; Л., 1927. С. 53–85.
— Ода как ораторский жанр.—Поэтика. Вып. II. 1927. С. 102–128 (цит. по: Тынянов 1977. С. 227–252).
— Фельетон: Сб. ст. под. ред. и с предисл. Ю. Тынянова. Л., 1927.
— О Хлебникове [1928] (цит. по: *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка. М., 1965. С. 283–299.
— Архаисты и новаторы. Л., 1929.
— О пародии [1929].—В кн.: Тынянов 1977. С. 284–310.
— [Предисловие].—В кн.: Русская поэзия XIX в. Л., 1929.
— Как мы пишем. М., 1930. С. 158–168.
— Мнимая поэзия: Материалы по истории поэтической пародии XVIII и XIX в. М.; Л., 1931.
— Подпоручик Киже (цит. по: *Тынянов Ю. Н.* Сочинения: В 3 т. Т. I. М.; Л., 1959).
— Смерть Вазир-Мухтара (цит. по: *Тынянов Ю. Н.* Сочинения: В 3 т. Т. II. М.; Л., 1959).
— Тынянов 1977 = Поэтика. Теория литературы. Кино. М., 1977.

Тынянов Ю. Н., Якобсон Р. О. Проблемы изучения литературы и языка.—НЛ. 1928. № 12 (цит. по: Тынянов 1977. С. 282–283).

Тынянов. Писатель и ученый: Воспоминания. Размышления. Встречи. М. 1966.

Тэ ли лэ: Стихи и рисунки. СПб., 1914.

Удушьев И. Взгляд и нечто.—В кн.: Современная литература. Л., 1925. С. 154–182.

Успенский Б. А. О семиотике искусства.—Симпозиум по структурному изучению знаковых систем: Тез. докл. М., 1962. С. 125–128.
— Поэтика композиции. М., 1970.

Успенский Б. А., Лотман Ю. М. Установка. — В кн.: Философская энциклопедия. Т. 5. М., 1970. С. 287–288.

Успенский Вс. О Дельвиге. — В кн.: Русская поэзия XIX в. Л., 1929. С. 103-.

Федоров А. В. Проблема стихотворного перевода. — Поэтика. Вып. II. 1927. С. 104–118.

Фельетон: Сб. ст. под ред. Ю. Тынянова, Б. Казанского. Л., 1927.

Фельетоны сороковых годов: Журнальная и газетная проза И. А. Гончарова, Ф. М. Достоевского, И. С. Тургенева / Под ред. Ю. Г. Оксмана. М.; Л., 1930.

Фет А. Вечерние огни. М., 1979.

Флоренский К. П. О работах П. А. Флоренского. — Труды. Т. V. 1971. С. 501–503.

Флоренский П. А. Обратная перспектива [1919]. — Труды. Т. III. 1967. С. 378–416.

— Строение слова [1922]. — Контекст 1972. М., 1973. С. 344–475.

— Закон иллюзии. — Труды. Т. V. 1971. С. 513–521.

Фомин А. Г. С. А. Венгеров, как профессор и руководитель Пушкинского семинария. — Пушкинский сборник. М.; Пг., 1923. С. X–XXXIII.

Фохт У. Формально-социологическое направление. — ПиР. 1927. № 2. С. 78–92.

— Проблематика современной марксистской истории литературы. — ПиР. 1927. № 1. С. 61–72; № 2. С. 78–92.

— Под знаком социологии. — Литература и марксизм. 1928. № 1.

Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого «я». М., 1925.

Фриче В. Задачи и проблемы социологии искусства. — Вестник Коммунистической академии. Вып. XV. М., 1926.

— Социология искусства. М., 1926.

— Наша первоочередная задача. — Литература и марксизм. 1928. № 1.

— Проблемы искусствоведения. М., 1930.

Футуристы: Первый журнал русских футуристов, 1–2. М., 1914.

Ханпира Э. Окказиональные элементы в современной речи. — В кн.: Стилистические исследования на материале современного русского языка. М., 1972. С. 245–317.

Ханслик Э. О музыкально-прекрасном. М., 1985.

Харджиев Н. Судьба Алексея Крученых. — Svantevit, I. P. 34–42.

— Тынянов-пародист. — Russian Literature, 6. P. 59–61.

— Маяковский и живопись. — В кн.: Маяковский: Материалы и исследования. М., 1940.

— Турне кубо-футуристов. — В кн.: Маяковский: Материалы и исследования. М., 1940.

Харджиев Н., Гриц Т. Елена Гуро. — Книжные новости. 1938. № 7. С. 40–41.

Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970.

Хлебников В. Собрание произведений. Т. 1–5. Л., 1928–1933.
— Неизданные произведения. М., 1940.

Хлебчевич Е. Н. Изучение читательских интересов. М., 1927.

Ховин В. «Смонтированная» поэтика. — Книжный угол. 1922. № 8. С. 29–38.

Ходасевич В. Ф. О Сирине: Литературные статьи и воспоминания. Нью-Йорк, 1954. С. 243–254.

Храпченко М. О смене стилей. — НЛП. 1927. № 24.

Хрестоматия по теоретическому литературоведению. Т. 1. Тарту, 1976.

Художественная форма: Сб. ст. Н. И. Жинкина, Н. Н. Волкова, М. А. Петровского и А. А. Губера / Под ред. А. Г. Циреса. М., 1927.

Цейтлин А. М. Повести о бедном чиновнике Достоевского. М., 1923.
— Марксисты и «формальный метод». — Леф. 1923. № 3. С. 114–131.
— Проблемы современного литературоведения. — Родной язык в школе. 1925. № 8.
— Время в романах Достоевского. — Родной язык в школе. 1927. № 5. С. 3–17.
— К социологии литературных влияний. — Родной язык в школе. 1927. № 1. С. 24–37.
— От литературы к «коммерции». — НЛП. 1928. № 24. С. 158-.
— К социологии литературного жанра. — Русский язык в современной школе. 1929. № 5. С. 8–9.

Цивелич Л. М. Диалектика сюжета и фабулы. — Вопросы сюжетосложения. 2. Рига, 1972. С. 5–17.

Цирес А. Г. Язык портретного изображения. — Искусство портрета: Сб. ст. / Под ред. А. Г. Габричевского (Труды Г.А.Х.Н.). М., 1928. С. 86–158.

Чудаков А. П. Ранние работы В. В. Виноградова по поэтике русской литературы. — В кн.: *Виноградов В. В.* Избранные труды: Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 465–481.

Чужак Н. Под знаком жизнестроения. — Леф. 1923. № 1. С. 12–39.
— Писательская памятка. — Литература факта: Сб. ст. Л., 1929. С. 12-.

Чуковский К. И. Ахматова и Маяковский. — Дом искусств. 1921. № 1.
— Футуристы. Пг., 1922.

Шагинян М. Литературный дневник. Статьи 1921–1923. 2-е изд. Пг., 1923.

Шафир Я. Техника и психология остроты. — Журналист. 1924. № 14. С. 28–31; № 16. С. 24–27.
— От остроты до памфлета. М., 1925.
— Очерки психологии читателя. М.; Л., 1927.
— Вопросы газетной культуры. М.; Л., 1927.
— Комические и сатирические приемы. — Журналист. 1927. № 9/10. С. 25–27.

Шевченко А. В. Неопримитивизм. М., 1913.

Шемшурин А. Футуризм в стихах В. Брюсова. М., 1913.

Шенгели Г. А. О лирической композиции. — В кн.: Проблемы поэтики. М., 1925. С. 97–113.
— Как писать статьи, стихи и рассказы. М., 1927.
— Школа писателя. М., 1929.

Шершеневич В. Г. 2×2 = 5. М., 1920 (цит. по: Литературные манифесты. Т. I. С. 99–114.

Шкловский В. Б.

Литературные произведения:
— Свинцовый жребий: Дар Виктора Шкловского лазарету деятелей искусств. Пг., 1914.
— В пустоте. — Часы: Час первый. Пг., 1922.
— Сентиментальное путешествие: Воспоминания. 1917–1922. Берлин, 1923.
— Zoo, или Письма не о любви. Берлин, 1923.
— Иперит. — Леф. 1925. № 3(7). С. 70–76.
— Иприт: Роман. Вып. 1–9. М., 1925 [в соавт. с Вс. Ивановым].
— Матвей Комаров, житель города Москвы. Л., 1929.
— Поденщина. Л., 1930.
— Марко Поло. Разведчик. М., 1931.
— Поиски оптимизма. М., 1931.
— Чулков и Левшин. Л., 1933.

Научные публикации:
— Воскрешение слова. СПб., 1914 (цит. по: Texte der russischen Formalisten, II. S. 2–17).
— Вышла книга Маяковского «Облако в штанах». — Взял. Барабан футуристов. Пг., 1915. С. 10–11.
— Предпосылки футуризма. — Голос жизни. 1915. № 18. С. 6–9.
— О поэзии и заумном языке. — Сборники по теории поэтического языка. Вып. 1. 1916. С. 2–35 (цит. по: Поэтика. Пг., 1919. С. 13–26).
— Искусство как прием. — Сборники по теории поэтического языка. Вып. 2. 1917 (то же: Поэтика. Пг., 1919. С. 101–114; цит. по: Texte der russischen Formalisten, I. S. 2–35).
— Потебня. — Поэтика. Пг., 1919. С. 3–6.
— Изучение теории поэтического языка. — ЖИ. 1919. № 273. С. 2-.
— Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля. — Поэтика. Пг., 1919 (то же: Теория прозы. М.; Л., 1925. С. 21–55; цит. по: Texte der russischen Formalisten, I. S. 36–121).
— Пространство живописи и супрематисты. — Искусство. 1919. № 8 (также в кн.: Ход коня. М.; Берлин, 1923).
— Кинематограф, как искусство. — ЖИ. 1919. № 139–142.
— О кинематографе. — Искусство коммуны. 1919. № 12.

— Из филологических очевидностей современной науки о стихе. — Гермес. [Киев], 1919. № 1. С. 113–150.
— Об искусстве и революции. — Искусство коммуны. 1919. № 17 (то же: Ход коня. М.; Берлин, 1923. С. 36–41).
— Эмиграция культуры. — ЖИ. 1919. № 320.
— Сюжетный сдвиг. — ЖИ. 1919. № 327.
— О психологической рампе. — ЖИ. 1920. № 445 (также в кн.: Ход коня. М.; Берлин, 1923. С. 76–79).
— О фактуре и контр-рельефах. — ЖИ. 1920. № 587 (также в кн.: Ход коня. М.; Берлин, 1923. С. 13–22).
— Тема, образ и сюжет Розанова. — ЖИ. 1921. № 697–699.
— Сюжет у Достоевского. — Летопись Дома литераторов. 1921. № 4. С. 4–5.
— Серапионовы братья. — Книжный угол. 1921. № 7. С. 18–21.
— Развертывание сюжета. Пг., 1921 (в том числе: Строение рассказа и романа: Как сделан «Дон-Кихот»; цит. по: Теория прозы. М.; Л., 1925. С. 56–96).
— Розанов. Пг., 1921 (также в кн.: Теория прозы: Литература вне сюжета; цит. по: Теория прозы. М.; Л., 1925. С. 162–178).
— Сегодня. — Петербург. 1921. № 1.
— «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа. Пг., 1921 (то же: Пародийный роман. — В кн.: Теория прозы. М.; Л., 1925. С. 139–161; цит. по: Texte der russischen Formalisten, I. S. 244–299).
— Тоска островитян. — Петербург. 1922. № 2. С. 15–16.
— К теории комического. — Эпопея. [Берлин], 1922. № 3. С. 57–67.
— О теории анекдота [1922] (рукопись, хранящаяся в Литературном архиве в Праге: Památník národního písemnictví).
— Анна Ахматова. «Anno Domini»... — Петербург. 1922. № 2. С. 48.
— Евгений Замятин. — Петербург. 1922. № 2. С. 18.
— На высоком берегу: К приезду в Москву Айседоры Дункан. — Петербург. 1922. № 2. С. 14.
— Письмо к Роману Якобсону. — Книжный угол. 1922. № 8 (также в журн.: Вещь. [Берлин], 1922. № 1–2; Третья фабрика. М., 1926. С. 66–69).
— «Евгений Онегин». Пушкин и Стерн. — В кн.: Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923. С. 199–220.
— Литература и кинематограф. Берлин, 1923.
— Ход коня. М.; Берлин, 1923.
— Чаплин: Сб. ст. Берлин, 1923.
— О законах кино. — Русский современник. 1924. № 1. С. 245–252.
— Современники и синхронисты. — Русский современник. 1924. № 3. С. 232–237.
— И. Бабель. — Леф. 1924. № 2(16). С. 152–155 (также в кн.: Пять человек знакомых. М., 1927. С. 231–245).
— А. Белый. — Русский современник. 1924. № 2. С. 231–245 (цит. по: Пять человек знакомых. М., 1927. С. 1–43).

— Новый Горький. — Россия. 1924. № 2. С. 206–208.
— Тарзан. — Русский современник. 1924. № 3. С. 253–254.
— Ленин, как деканонизатор. — Леф. 1924. № 1. С. 53–56.
— О Пильняке. — Леф. 1925. № 3(7). С. 126–135 (цит. по: Пять человек знакомых. М., 1927. С. 69–91).
— Зорич. — Журналист. 1925. № 6/7. С. 16–17.
— Семантика кино. — Киножурнал АРК. 1925. № 8. С. 5.
— Теория прозы (на тит. л.: О теории прозы). М.; Л., 1925. Из содерж.: Искусство как прием. С. 7–20; Связь сюжетосложения с общими приемами стиля. С. 21–55; Строение рассказа и романа. С. 56–69; Как сделан «Дон-Кихот». С. 70–96; Новелла тайн. С. 97–111; Пародийный роман. С. 139–161; Литература вне «сюжета». С. 162–178.
— Пять человек знакомых. М., 1925 (цит. по изд. 1927 г.).
— Удачи и поражения Максима Горького. Тифлис, 1926.
— Третья фабрика. М., 1926.
— Фельетон как литературная форма. — Журналист. 1926. № 5. С. 30–34.
— Хохлова. М., 1926.
— Либретто и материал. — Кино. 1926. № 39.
— О крестьянской ленте. — Кино. 1926. № 10.
— [Предисловие]. — В кн.: *Петровский Д.* Повесть о Хлебникове. М., 1926. С. 3–4.
— «Война и мир» Толстого: План исследования. — НЛ. 1927. № 10. С. 20–24.
— 60 дней без службы. — НЛ. 1927. № 6. С. 17–32.
— О писателе. — НЛ. 1927. № 1. С. 29–33.
— Поэзия и проза в кинематографии. — В сб.: Поэтика кино. М.; Л., 1927. С. 139–142.
— Их настоящее. М.; Л., 1927 (частично перепеч. в кн.: За сорок лет. М., 1965).
— Эйзенштейн и неигровая фильма. — НЛ. 1927. № 4. С. 34–35.
— Моталка. М.; Л., 1927.
— В защиту социологического метода. — НЛ. 1927. № 3. С. 20–25 (цит. по: Гамбургский счет. М., 1990. С. 27–36).
— Техника писательского ремесла. М.; Л., 1927 (2-е изд.: 1929).
— Записная книжка Лефа. — НЛ. 1927. № 4–7; 1928. № 3, 4, 8.
— О Зощенке и большой литературе. — В кн.: М. Зощенко. Л., 1928. С. 15–25.
— Гамбургский счет. Л., 1928 (переизд.: М., 1990).
— Материал и стиль в романе Тостого «Война и мир». М., 1928.
— Несколько слов о четырехстах миллионах. — НЛ. 1928. № 3. С. 41–44.
— Преступление эпигона. — НЛ. 1928. № 4. С. 36–39.
— О самом знаменитом писателе. — НЛ. 1928. № 8. С. 24–30.
— Китовые мели и фарватеры. — НЛ. 1928. № 9. С. 27–30.
— Под знаком разделительным. — НЛ. 1928. № 11. С. 44–46.
— [Введение]. — В кн.: Словесность и коммерция. М., 1929.

— К технике вне-сжетной прозы. — Литература факта: Сб. ст. Л., 1929. С. 223–226.
— О писателе и производстве. — Литература факта: Сб. ст. Л., 1929. С. 189–194.
— О теории прозы. М., 1929 (в дополнение к изд.: Теория прозы. М.; Л, 1925; из содерж.: Новелла тайн. С. 125–142; Роман тайн. С. 143–176; Литература вне «сюжета». С. 226–245; Орнаментальная проза. С. 205–225; Очерк и анекдот. С. 246–246).
— Памятник научной ошибке. — Литературная газета. 1930. 27 января.
— *Как писать сценарии.* М.; Л., 1931.
— Сюжет в стихах. — В кн.: Поэтический сборник. М., 1934.
— О Маяковском. М., 1940.
— Художественная проза. М., 1961.
— За сорок лет: Статьи о кино. М., 1965.
— Тетива: О несходстве сходного. М., 1970.
— Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914–1933). М., 1990. Из содерж.: Воскрешение слова. С. 36–73; Ход коня. С. 74–185; Гамбургский счет. С. 186–354; Литература факта. С. 393–426).

Шкловский В[ладимир]. В. Граммон: звук, как средство выразительности речи. Ниторп. Звук и его значение. — Сборники по теории поэтического языка. Вып. 1. 1916.
— О ритмикомелодических опытах проф. Сиверса. — Сборники по теории поэтического языка. Вып. 2. 1917.
— От литературного «письма» к фельетону (генезис формы). — Книжный угол. 1922. № 8.
— *Литературный опыт («essai») в его формальном окружении. — НЛ. 1927. № 6. С. 39–47.*

Шор Р. О. Формальный метод на Западе. — Ars poetica. [Вып.] I. 1927. С. 127–143.

Шпет Г. Г. Явление и смысл: Феноменология как основная наука и ее проблема. М., 1914.
— Эстетические фрагменты. I–III. Пг., 1922–1923.
— Проблемы современной эстетики. — Искусство. 1923. № 1. С. 43–48.
— Внунтренняя форма слова: Этюды и вариации на тему Гумбольдта. М., 1927.
— К вопросу о постановке научной работы в области искусствоведения. М.: ГАХН, 1927. С. 3–19.

Штокмар М. П. Вольный стих XIX в. — Ars poetica. [Вып.] II. 1928.
— Ритмическая проза в «Островитянах» Лескова. — Ars poetica. [Вып.] II. 1928.

Штокмар М. П.: Библиография работ по стихосложению. М., 1933.

Шюкинг Л. [Schücking L.] Социология литературного вкуса. Л., 1928.

Щерба Л. В. Опыт лингвистического толкования стихотворения («Воспоминание» Пушкина). — Русская речь. [Вып.] I. 1923.

Эйзенштейн С. М. Монтаж аттракционов. — Леф. 1923. № 3. С. 70–75.
— Четвертое измерение в кино [1929]. — *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения. Т. 2.
— Избранные произведения. В 6 т. М., 1962–1971.

Эйхенбаум Б. М. Державин [1916]. — *Эйхенбаум Б. М.* Сквозь литературу. Л., 1924. С. 5–36.
— Карамзин [1916]. — *Эйхенбаум Б. М.* Сквозь литературу. Л., 1924. С. 37–49.
— Письма Тютчева [1916]. — *Эйхенбаум Б. М.* Сквозь литературу. Л., 1924. С. 50–61.
— О прозе М. Кузмина. — *Эйхенбаум Б. М.* Сквозь литературу. Л., 1924. С. 196–200.
— Иллюзия сказа [1918]. — *Эйхенбаум Б. М.* Сквозь литературу. Л., 1924 (цит. по: Texte der russischen Formalisten, I. S. 160–167).
— О Льве Толстом [1919]. — *Эйхенбаум Б. М.* Сквозь литературу. Л., 1924. С. 62–66.
— Как сделана «Шинель» Гоголя. — Поэтика. Пг., 1919 (цит. по: Texte der russischen Formalisten, I. S. 122–159).
— О трагедии и трагическом [1919]. — *Эйхенбаум Б. М.* Сквозь литературу. Л., 1924. С. 73-.
— Лев Толстой [1919]. — *Эйхенбаум Б. М.* Литература. Л., 1927. С. 19–76.
— Доклад Б. М. Эйхенбаума о поэзии и прозе [1920] / Публ. Ю. М. Лотмана. — Труды. Т. V. 1971. С. 476–480.
— О звуках в стихе [1920]. — *Эйхенбаум Б. М.* Сквозь литературу. Л., 1924. С. 201–208.
— О кризисах Толстого [1920]. — *Эйхенбаум Б. М.* Сквозь литературу. Л., 1924, с. 67–72.
— Проблемы поэтики Пушкина [1921]. — *Эйхенбаум Б. М.* Сквозь литературу. Л., 1924. С. 157–170.
— Мелодика стиха. — Летопись Дома литераторов. 1921. № 4 (также в кн.: Сквозь литературу. Л., 1924. С. 209–214).
— О чтении стихов. — ЖИ. 1919. № 290.
— Лабиринт сцеплений. — ЖИ. 1919. № 314–315 (также в кн.: Сквозь литературу. Л., 1924. С. 80-).
— Судьба Блока. — В сб.: Об Александре Блоке. Пг., 1921. С. 39–63.
— Миг сознания. — Книжный угол. 1922. № 8. С. 9–17.
— Молодой Толстой. Пг.; Берлин, 1922.
— Мелодика стиха. Пг., 1922.
— 5 = 100. — Книжный угол. 1922. № 8. С. 38–41.
— Методы и подходы. — Книжный угол. 1922. № 8. С. 13–33.
— Некрасов. — Начала. 1922. № 2 (цит. по: *Эйхенбаум Б. М.* Литература. Л., 1927. С. 77–115).
— Путь Пушкина к прозе [1922]. — *Эйхенбаум Б. М.* Литература. Л., 1927. С. 5–18.

— О камерной декламации [1923]. — *Эйхенбаум Б. М.* Литература. Л., 1927. С. 226–249.
— Анна Ахматова: Опыт анализа. Пг., 1923 (цит. по: *Эйхенбаум Б. М.* О поэзии. Л., 1969. С. 75–147).
— Лермонтов: Опыт историко-литературной оценки. Л., 1924 (то же в журн.: Атеней. 1924. № 1/2. С. 79–111).
— Вокруг вопроса о «формалистах». — ПиР. 1924. № 5. С. 1–12.
— В ожидании литературы. — Русский современник. 1924. № 1. С. 280-.
— В поисках жанра. — Русский современник. 1924. № 3. С. 228–231.
— Сквозь литературу. Л., 1924.
— Нужна критика. — ЖИ. 1924. № 4.
— О. Генри и теория новеллы. — Звезда. 1925. № 6 (также в кн.: *Эйхенбаум Б. М.* Литература. Л., 1927. С. 166–209).
— Лесков и современная проза [1925]. — В кн.: *Эйхенбаум Б. М.* Литература. Л., 1927. С. 210–225 (цит. по: Texte der russischen Formalisten, I. S. 208–223).
— Основные стилистические тенденции в речи Ленина. — Леф. 1924. № 1. С. 57–70.
— О синтаксисе А. Ахматовой. — В сб.: Современная русская критика. Л., 1925. С. 213–226.
— Литература и кино [1926]. — В кн.: *Эйхенбаум Б. М.* Литература. Л., 1927. С. 296–301.
— Проблемы кино-стилистики [1926]. — В сб.: Поэтика кино. М.; Л., 1927. С. 13–52.
— Литература. Л., 1927.
— *Теория «формального»* метода. — *В кн.: Литература. Л., 1927. С. 116–148.*
— *Литература и писатель. — Звезда. 1927. № 5 (то же: Эйхенбаум Б. М.* Мой временник. *Л., 1929. С. 59–81).*
— Диспут о формальном методе. — НЛ. 1927. № 4. С. 45–46.
— Лев Толстой. Т. 1 Л., 1928.
— [Введение]. — В кн.: *Аронсон М., Рейсер С.* Литературные кружки и салоны. Л., 1929.
— Мой временник. Л., 1929.
— Литературный быт [1929]. — *Эйхенбаум Б. М.* Мой временник. С. 49–58 (цит. по: Texte der russischen Formalisten, I. S. 462–481).
— О поэзии. Л., 1969.
— О прозе: Сб. ст. Л., 1969.
— Творчество Ю. Тынянова. — *Эйхенбаум Б. М.* О прозе: Сб. ст. Л., 1969. С. 380–420.
— Статьи о Лермонтове. М.; Л., 1961.

Энгельгардт Б. М. Краткий конспект-программа 3-ей части курса по методологии истории литературы: Литогр. изд. лекций, читанных на словесном отделении Гос. курсов ГИИИ. Л., 1924.

— А. Н. Веселовский. Пг., 1924.
— Идеологический роман Достоевского. — В кн.: Достоевский: Сб. ст. Л., 1925.
— Формальный метод в истории литературы. Л., 1927.

Юргин Н. О новаторстве в художественной литературе. — Красная новь. 1925. № 8. С. 224–233.

Якобсон К. Десять возражений. — *Крученых А.* 500 новых острот и каламбуров Пушкина. М., 1924. С. 62–71.

Якобсон Л. Формальный метод и «историческая поэтика». — Родной язык в школе. 1927. № 1.

Якобсон Р. О. Футуризм. — Искусство. 1919. № 1 (то же: *Якобсон Роман.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 414–420).
— Кубизм. — Искусство. 1919. № 6.
— Новейшая русская поэзия. Набросок первый. Подступы к Хлебникову. Прага, 1921 (цит. по: Texte der russischen Formalisten, II. S. 18–135; см также: *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 272–316).
— О художественном реализме [1921]. — *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987.
— Брюсовская стихология и наука о стихе. — Научные известия. II. М., 1922. С. 222–240.
— О чешском стихе, преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин, 1923.
— Заметки о прозе поэта Пастернака. — *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 324–338.
— Доминанта. — В кн.: Хрестоматия по теоретическому литературоведению. Т. 1. Тарту, 1976. С. 56–63.
— Работы по поэтике / Вступ. ст. Вяч. Вс. Иванова; Сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. М., 1987.

Якобсон-будетлянин: Сб. материалов / Сост. Бенгт Янгфельдт. Стокгольм, 1992.

Якубинский Л. П. О поэтическом глоссемосочетании. — Поэтика. Пг., 1919. С. 7–12 (также в кн.: *Якубинский Л. П.* Язык и его функционирование: Избр. работы. М., 1986).
— О звуках стихотворного языка. — Поэтика. Пг., 1919. С. 37–49 (также в кн.: *Якубинский Л. П.* Язык и его функционирование: Избр. работы. М., 1986).
— Скопление одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках. — Поэтика. Пг., 1919. С. 50–57 (также в кн.: *Якубинский Л. П.* Язык и его функционирование: Избр. работы. М., 1986).
— Откуда берутся стихи. — Книжный угол. 1921. № 7. С. 21–25 (также в кн.: *Якубинский Л. П.* Язык и его функционирование: Избр. работы. М., 1986).
— По поводу книги Жирмунского «Композиция лирических стихотворений». — Книжный угол. 1922. № 8. С. 54–58 (также в кн.: *Якубинский Л. П.* Язык и его функционирование: Избр. работы. М., 1986).

— О диалогической речи. — Русская речь. [Вып.] I. 1923. С. 96–195 (также в кн.: *Якубинский Л. П.* Язык и его функционирование: Избр. работы. М., 1986).
— О снижении высокого стиля у Ленина. — Леф. 1924. № 1(5). С. 71–80.

Якубовский Г. Энергия формы и содержания в искусстве. — Октябрь. 1925. № 11.

Якубович Д. Предисловие к «Повестям Белкина» и повествовательные приемы В. Скотта. — В кн.: Пушкин в мировой литературе. Л., 1926. С. 160–187.

Ярхо Б. И. Границы научного литературоведения. — Искусство. [Вып.] II. 1925. С. 45–60.
— Методология точного литературоведения. — Труды. Т. IV. 1969. С. 515–526.
— Простейшие основания формального анализа. — Ars poetica. [Вып.] I. 1927.
— Свободные звуковые формы у Пушкина. — Ars poetica. [Вып.] II. 1928.
— Рифмованная проза так называемого «романа в стихах». — Ars poetica. [Вып.] II. 1928.
— Нахождение доминанты в тексте. — В кн.: Хрестоматия по теоретическому литературоведению. Т. 1. Тарту, 1976. С. 64–65.

Adorno Th. W. Ästhetische Theorie. Frankfurt a. M., 1970 [1973].
— Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen. Frankfurt a. M., 1974.

Allemann B. Ironie als literarisches Prinzip. — Ironie als literarisches Phänomen. Hg. H.-E. Hass, G. A. Mohrlüder. Köln, 1973, S. 11–38.

Ambrogio I. S. Formalismo e avanguardia in Russia. Roma, 1968.

Apollinaire G. Les peintres cubistes. Paris, 1912.

Arendt D. Der «poetische Nihilismus» in der Romantik. 2 Bde. Tübingen, 1972.

Ball H. Die Flucht aus der Zeit. 1927.

Banjanin M. The Prose and Poetry of Elena Guro. — Russian Literature Triquarterly, 9, 1974, p. 303–316.
— The use of metonymy in works of Elena Guro. — In: Forum at Iowa on Russian Literature, I, p. 70–82.

Benjamin W. Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik [1919–1920]. Frankfurt a. M., 1973.

Benussi V. Psychologie der Zeiterfahrung. Heidelberg, 1913.

Bergson H. Zeit und Freiheit. Eine Abhandlung über die unmittelbaren Bewußtseinsdaten. Jena, 1920 [= Essai sur les données immédiates de la conscience. Paris, 1889].
— Das Lachen. Jena, 1921 [= Le rire. Essai sur la signification du comique. Paris, 1900].

Bliznakov M. The Rationalist Movement in Soviet Architecture in the 1920's. — In: Russian Formalism. Edinburgh, 1973, p. 147–161.

Bloch E. Verfremdungen. I–II. Frankfurt a. M., 1962.

— Philosophische Ansicht des Kriminalromans. — In: Der Kriminalroman. 2 Bde. München, 1972. II, S. 322-.

Blumenberg H. Der Prozess der theoretischen Neugierde. Frankfurt a. M., 1973.

Boccioni U. Bildnerischer Dynamismus. — In: Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918. Köln, 1972.

Bowlt J. E. Russian Formalism and the Visual Arts. — In: Russian Formalism. Edinburgh, 1973, p. 131–146.

— The «Union of Youth». — In: Russian Modernism. Culture and the Avant-garde, 1900–1930. Ithaca — London, 1976.

Brang P. Sociological metods in twentieth-century russian literary criticism. — In: Yearbook of Comparative Criticism, V, 1973, p. 209–251.

Brecht B. Schriften zum Theater I. Gesammelte Werke in 20 Bänden, Bd. 15. Frankfurt a. M., 1976.

Breton A. Surrealistische Manifeste. Reinbek — Hamburg, 1968.

Broekman J. M. Strukturalismus. Moskau — Prag — Paris. Freiburg, 1971.

Brunetière F. L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature. Paris, 1890.

— Manuel de l'histoire de la littérature française. Paris, 1898.

Bucharin N., Deborin A. Kontroversen über dialektischen und mechanistischen Materialismus. Frankfurt a. M., 1974.

Bücher K. Arbeit und Rhythmus [1896]. Рус. пер.: СПб., 1899; М., 1923.

Bürger P. Theorie der Avantgarde. Frankfurt a. M., 1974.

Cahiers du cinéma (Paris). No. 220–221, 1970.

Carden P. Ornamentalism and Modernism. — In: Russian Modernism. Ithaca — London, 1976, p. 49–64.

Carrà C. Kreig-Malerei. — In: Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918. Köln, 1972.

Christiansen B. Die Philosophie der Kunst. Hanau, 1909 (рус. пер.: Философия искусства. СПб., 1911).

Croce B. Die Dichtung. Einführung in die Kritik und Geschichte der Dichtung und der Literatur. Tübingen, 1970.

— Die Ästhetik als Wissenschaft des Ausdrucks und allgemeine Linguistik. Leipzig, 1905. [Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. I. Теория. М., 1920].

Deri M. Einführung in die Kunst der Gegenwart. Leipzig, 1920.

Dibelius W. Englische Romankunst. Technik des englischen Romans im 18. und 19. Jh. Berlin, 1910.

Dokumente zur sowjetischen Literaturpolitik 1917–1932. Hrsg. von K. Eimermacher. Stuttgart, 1972.

Doležel L. Narrative composition — a link between German and Russian poetics. — In: Russian Formalism. Edinburgh, 1973, p. 73–84.

Donchin G. The Influence of French Symbolism on Russian Poetry. The Hague, 1958.

Drozda *M.* LEF. — In: Dvacátá léta sovětské literární kritiky. Praha, 1968.

Dubois J. et. al. Allgemeine Rhetorik. München, 1974.

Eimermacher K. Die sowjetische Literaturpolitik zwischen 1917 und 1932. — In: Dokumente zur sowjetischen Literaturpolitik 1917–1932. Stutgart, 1972, S. 13–71.

Elster E. Prinzipien der Literaturwissenschaft. 2 Bde. Halle, 1911.

Eng J. van der. Прием: центральный фактор семантического построения повествовательного текста. — In: Sign, Language, Culture. The Hague — Paris, 1970, p. 29–58.

Erlich V. Russischer Formalismus. München, 1964.

Flaker A. Der russische Formalismus — Theorie und Wirkung. — In: Zur Kritik literaturwissenschaftlicher Methodologie. Frankfurt a. M., 1973.

— Glossarium der russischen Avantgarde. Graz — Wien, 1989.

Foucault M. Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Fankfurt a. M., 1971.

— Archäologie des Wissens. Frankfurt a. M., 1973.

Freud S. Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten. — Gesammelte Werke, Bd. 6, Frankfurt a. M., 1961.

Friedemann K. Die Rolle des Erzählers. Leipzig, 1910.

Friedrich H. Die Struktur der modernen Lyrik. Reinbek bei Hamburg, *1956.*

Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918. Köln, 1972.

Gebser J. Ursprung und Gegenwart [1949–1953]. Bd. 1–3. München, 1973.

Genette G. Figures, II. Paris, 1969.

Gleizes A., Metzinger J. Du cubisme. Paris, 1912 [*Глез А., Метценже Ж.* О кубизме. СПб., 1913].

Goeppert C. Sprache und Psychoanalyse. Frankfurt a. M., 1973, S. 75–81.

Gorsen P., Knödler-Bunte E. Proletkul't: System einer proletarischen Kultur. Dokumentation. Stuttgart, 1974.

Gourfinkel N. Théâtre russe contemporain. Paris, 1951.

Grammont M. Le vers français. Paris, 1946.

Gray C. Die russische Avantgarde der modernen Kunst 1863–1922. Köln, 1963.

Grebe W. Die Form des Erkennens. Eine Untersuchung zur Grundlegung der formalen Logik. München 1929.

Grebeničková R. Literatura fakta. Československá rusistika, 3, 1958, s. 216–226.

Grimm R. Verfremdung. Beitrag zum Ursprung und Wesen eines Begriffs.—Revue de littérature comparée, 35. 1961.

Grohmann W. Wassily Kandinsky. Leben und Werk. Köln, 1958 (2. Aufl. 1961).

Grübel R. G. Russischer Konstruktivismus. Künstlerische Konzpetionen, literarische Theorie und kultureller Kontext. Wiesbaden, 1991.

Günther H. Einleitung.—In: Marxisumus und Formalismus. München, 1973.

— Struktur als Prozeß. Studien zur Ästhetik und Literaturtheorie des tschechischen Strukturalismus. München, 1973.

Haardt A. Husserl in Rußland. Phänomenologie der Sprache und Kunst bei Gustav Špet und Aleksej Losev. München, 1993.

Hamann R. Der Impressionismus in Leben und Kunst. Köln, 1907.

Hansen-Löve A. Lev Lunc' Erzählung *Nenormal'noe javlenie* als «literaturtheoretische Parabel».—Wiener Slawistischer Almanach, 1, 1978, S. 135–154.

— Wissenschaftliche Theoretisierung künstlerischer Modelle und künstlerische Realisierung (Literarisierung) theoretischer Modelle—dargestellt am Beispiel des Russischen Formalismus.—Wiener Slawistisches Jahrbuch, XXIV, 1978, S. 60–107.

— Zur Poetik der «Realisierung» und «Entfaltung» semantischer Figuren zu Texten.—Wiener Slawistischer Almanach, 10, 1982, S. 197–252.

— Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst—Am Beispiel der russischen Moderne.—Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität, Hg. von W. Schmid und W.-D. Stepel (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11), Wien, 1983, S. 291–360.

— Symbolismus und Futurismus in der russischen Moderne.—The Slavic Literatures and Modernism. A Nobel Symposium 1985. Hg. N. A. Nilsson. Stockholm, 1996, S. 17–48.

— Фактура, фактурность.—Russian Literature, XVII, 1985, S. 29–38.

— Мотивировка, мотивация.—Russian Literature, XVIII, 1985, S. 91–102.

— Доминанта.—Russian Literature, XIX, 1986, S. 15–26.

— Установка—Russian Literature, XXIV, 1988, S. 161–180.

— Entfaltung, Realisierung.—Glossarium der russischen Avantgarde, Hg. von A. Flaker, Graz—Wien, 1989, S. 188–211.

— Kručenych vs. Chlebnikov: Zur Typologie zweier Programme im russischen Futurismus.—AvantGarde, Interdisciplinary and International Review. Amsterdam, 1990, S. 15–44.

— (Gemeinsam mit H. Schmid, J. R. Döring-Smirnov, W. Koschmal: Übersetzung von:) M. M. Bachtin, Das Problem des Textes in der Linguistik

und in anderen Humanwissenschaften (Kommentar von H. Schmid und A. H.-L.).—Poetica, 22. 3–4, 1990, S. 436–487.
— Jan Mukařovský im Kontext der «synthetischen Avantgarde» und der «Formalphilosophischen Schule» in Rußland. — In: Jan Mukařovský and the Prague School. Hg. H. Schmid. Universität Potsdam, 1999, S. 219–262.

Hart P. Psychological Primitivism in Kotik Letaev.—Russian Literature Triquarterly, 4, 1972, p. 319–330.

Hauser A. Der Ursprung der modernen Kunst und Literatur. München, 1973.

Herwig D. Der Mensch in der Entfremdung. Studien zur Entfremdungsproblematik anhand des Werkes von Robert Musil. München, 1972.

Hildebrand R. Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Leipzig, 1893.

Hocke G. R. Manierismus in der Literatur, Sprach-Alchemie und esoterische Kombinationskunst. Hamburg, 1959.
— Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Hamburg, 1957.

Hofmann W. Grundlagen der modernen Kunst. Stuttgart, 1966.
— Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit. Köln, 1970.

Hofstätter H. H. Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Köln, 1965.

Holenstein E. Roman Jakobsons phänomenologischer Strukturalismus. Frankfurt a. M., 1975.
— Linguistik—Semiotik—Hermeneutik. Frankfurt a. M., 1976.

Holthusen J. Die Bedeutung des Stils bei Andrej Belyj.—Russian Literature, 5, 1973, S. 65–78.

Hulme T. E. Spekulations: Essys on Humanism and the Philosophy of Art. London-New York, 1924.

Humboldt W. v. Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues [1827/29] = О различии строения человеческих языков. СПб., 1859.

Hume D. Uber die Regel des Geschmacks.—In: Materialien zu Kants «Kritik der Urteilskraft». Frankfurt a. M., 1974, S. 43–63.
— Enquiry Concerning Human Understanding [1748] [= Untersuchungen über den menschlichen Verstand. Leipzig, 1928].

Husserl E. Logische Untersuchungen. Bd. 1–2. Halle, 1900 (2. Aufl. 1913).
— Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. 1. Buch: Allgemeine eiführung in die reine Phänomenologie. — In: Jahrbuch für philosophische und phänomenologische Forschung, I, 1913 (3. Aufl. Halle, 1928).

Ingarden R. Das literarische Kunstwerk. Tübingen, 1965.

Ironie als literarisches Phänomen. Hg. H.-E. Hass, G. A. Mohrlüder. Köln, 1973, S. 21–30.

Ironie und Dichtung. Sechs Essays, hrsg. von A. Schaffer. München, 1970.

Iser W. Image und Montage: Zur Bildkonzeption in der imagistischen Lyrik und in T. S. Eliots Waste Land.—In: Poetik und Hermeneutik, S. 374-.

Israel J. Der Begriff der Entfremdung. Makrosoziologische Untersuchung von Marx bis zur Soziologie der Gegenwart. Reinbek/Hambung, 1972.

Jakobson R. O. Über die heutigen Voraussetzungen der russischen Slavistik.—Slavische rundschau, 1, 1929, S. 629–646.
— Vliv revoluce na ruský jazyk.—Nové ateneum. Praha, 1921.
— Von einer Generation, die ihre Dichter vergeudet hat.—Slavische Rundschau, 2, 1930, S. 481–495.
— Úpadek filmu.—Listy pro umení a kritiku I. Praha, 1933, S. 45–49.
— Co je poesie.—Volné smery, XXX. Praha, 1933–1934.
— Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak.—Slavische Rundschau, 7, 1935, S. 357–374.
— Aufsätze zur Linguistik und Poetik. München, 1974.

James W. Does «Consciousness» Exist?. 1904.

Jameson J. The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism. Princeton (N. J.), 1972.

Janeček G. The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments, 1900–1930. Princeton (N. J.), 1984.

Jean Paul. Vorschule der Ästhetik. Sämtliche Werke, Bd. 5. München, 1963.

Kahnweiler D.-H. Confessions esthétiques. Paris, 1963.

Kalinin F. I. Über den Futurismus.—In: Proletarische Kulturrevolution in Sowjetrussland. München, 1969.
— Proletariat und Schöpferkraft.—In.: Proletarische Kulturrevolution in Sowjetrussland. München, 1969. S. 17-.

Kayser W. Das Groteske in Malerei und Dichtung. Oldenburg, 1960.

Kellerer Ch. Objet trouvé und Surrealismus: Zur Psychologie der modernen Kunst. Reinbek/Hamburg, 1968.

Kern G. The Serapion Brothers: A Dialectics of Fellow Traveling.—Russian Triquarterly Literature, 2, 1972, p. 223–247.

Kierkegaard S. Über den Begriff der Ironie. Mit ständiger Rücksicht auf Sokrates.—Ironie als literarisches Phänomen. Hg. H.-E. Hass, G. A. Mohrlüder. Köln, 1973, S. 350–358.

Knox N. Die Bedeutung der «Ironie»: Einführung und Zusammenfassung.—Ironie als literarisches Phänomen. Hg. H.-E. Hass, G. A. Mohrlüder. Köln, 1973, S. 21–30.

Der Kriminalroman. Bd. 1–2. München, 1972.

Kristeva J. Semeiotike: Recherches pour une sémanalyse. Paris, 1969.

Kugel J. The Thechniques of Strangeness in Symbolist Poetry. New Haven—L., 1971.

Lachmann R. Die 'Verfremdung' und das 'neue Sehen' bei Viktor Šklovskij.—Poetica 3, 1970, S. 226–249.

— Faktographie und formalistische Prosatheorie.—Ästhetik und Kommunikation, 12, 1973.

— Das Problem der poetischen Sprache bei V. V. Vinogradov.—Poetica 7.2, 1974, S. 103–125.

— Der Potebnjasche Bildbegriff als Beitrag zu einer Theorie der ästhetischen Kommunikation. — In: Dialogizität. Hg. R. Lachmann. München, 1982, S. 51–62.

Lange K. Das Wesen der Kunst. 2 Bde. 1901.

Laplanche J., Pontalis J.-P. Das Vokabular der Psychoanalyse, 2 Bde. Frankfurt a. M., 1972.

Lausberg H. Handbuch der literarischen Rhetorik. München, 1960.

Le Clézio. La révolution carnavalesque.—La quinzaine littéraire, 111, 1971.

Le montage. Paris, 1968 (Texte von Ejzenštejn, N. Chomsky, J. P. Faye).

Lévi-Strauss Cl. Die Struktur und die Form: Reflexionen über ein Werk von Vladimir Propp.—*Propp V.* Morphologie des Märchens. Frankfurt a. M., 1975, S. 181-213.

Lipps T. Komik und Humor. Marburg—Leipzig, 1898.

Lossky V. Die mystische Theologie der morgenlandischen Kirche. Graz, 1961.

Lukács G. Die Seele und die Formen: Essays. *Berlin, 1911 (zit. Nach der Ausgabe: Neuwied—Berlin, 1971).*

— *Die Theorie des Romans [1914–1915].* Neuwied—Berlin, 1971.

Mallarmé S. Correspondance. Paris, 1959.

Malewitsch K. Suprematismus—Die gegenstandslose Welt. Köln, 1962.

Marcuse H. Der eindimensionale Mensch. Neuwied—Berlin, 1970.

Marinetti F. T. Technisches Manifest der futuristischen Literatur.—In: Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918. Köln, 1972, S. 74–81.

— Gründung und Manifest des Futurismus.—In: Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918. Köln, 1972, S. 30–36.

— Das Varieté. — In: Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918. S. 170–177.

Markov Vl. Russian Futurism: A History. Berkeley, 1968.

Du Marsais. Des tropes. Paris, 1801.

Marxismus und Formalismus. Hrsg. von H. Günther. München, 1973.

Matejka L. The First Russian Prolegomena to Semiotics.—In: *Vološinov V. N.* Marxism and the Philosophy of Language. New York—London, 1973, p. 161–174.

Mathauserová Sv., *Romportl M.* K zvukové interpretaci jednoho typu poesie.—In: Acta Universitatis Carolinae.—Philologica. 4–5. Praha, 1969, S. 145–153.

Maurer K. Eine formalistische Theorie der Tragödie («О трагедии и трагическом» Эйхенбаума).—Poetica, I. 1., 1967, S. 375–382, 383–389.

Mazon A. Lexique de la guerre et de la rëvolution en Russie. Paris, 1920.

Mead H. Geist, Identität und Gesellschaft. Aus der Sicht des Sozial-Behaviorismus. Frankfurt am Main, 1973.

Meyer Th. Das Stilgesetz der Poesie. Leipzig, 1901.

Micha R. Les oeuvers de fiction des formalistes russes.—Critique, juillet, 1970.

Moles A. A. Informationstheorie und ästhetische Wahrnehmung. Köln, 1971 (рус. изд.: *Моль А. А.* Теория информации и эстетическое восприятие. М., 1966).

Mukařovský J. Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty. Praha, 1936.

— Kapitoly z české poetiky. 1–2. Praha, 1941; 1–3. Praha, 1948.

— Studie z estetiky. Praha, 1966.

Munk M. Fragmentation and Unity in the Prose of V. B. Šklovskij, 1923–1964. Ann Arbor—London, 1974.

Nabokov V. Nikolaj Gogol. Norfolk (Con.), 1944.

— Poems and Problems. New York—Toronto, 1970.

Negt O. Einleitung.—In: *Bucharin N.*, *Deborin A.* Kontroversen über dialektischen und mechanistischen Materialismus. Frankfurt a. M. 1974.

— Marxismus als Legitimationswissenschaft. Zur Genese der Stalinistischen Philosophie.—In: *Bucharin N.*, *Deborin A.* Kontroversen über dialektischen und mechanistischen Materialismus. Frankfurt a. M., 1974.

Nilsson N. A. Through the wrong end of binoculars: An introduction to Jurij Oleša.—Scando-Slavica, 11, 1965, p. 40–68.

— A hall of Mirrors: Nabokov and Oleša.—Scando-Slavica, 15, 1969, p. 5–12.

— The Russian Imaginists. Stockholm, 1970.

Novalis. Schriften. 2 Bde. Berlin, 1901.

Ogden C. K., *Richards I. A.* The Meaning of Meaning. London, 1923.

Oulanoff H. The Serapion Brothers: Theory and Practice. The Hague, 1966.

— Kaverin's Early Prose: Masters and Apprentices.—Russian Triquarterly Literature, 2, 1972, p. 261–277.

Paech J. Das Theater der russischen Revolution: Theorie und Praxis des proletarischkulturrevolutionären Theaters in Russland 1917–1924. Kronberg, 1974.

Parteilichkeit der Literatur oder Parteiliteratur: Materialien zu einer undogmatischen marxistischen Ästhetik. Hrsg. von H. Ch. Buch. Reinbek/Hamburg, 1972.

Pawlow I. W. Der bedingte Reflex. München, 1972.

Pivcevic E. Von Husserl zu Sartre. Auf den Spuren der Phänomenologie. München, 1972.

Poe E. A. Werke. 4 Bde. Freiburg i. Breisgau, 1973.

Pomorska K. Russian Formalist Theory and its Poetic Ambience. The Hague—Paris, 1968.

Popper K. Das Elend des Historizismus. Tübingen, 1969.

Proletarische Kulturrevolution in Sowjetrußland (1971–1921). Dokumente des «Proletkult». Hrsg. Von R. Lorenz. München, 1969.

Raible W. Roman Jakobson oder «Auf der Wasserscheide zwischen Linguistik und Poetik». — In: *Jakobson R.* Aufsätze zur Linguistik und Poetik. München, 1974, S. 7–37.

Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views. Ed. by L. Matejka and K. Pomorska. Cambridge (Mass.), 1971.

Revzin I. I. Zur semiotischen Analyse des Kriminalromans. — In: Der Kriminalroman. 2 Bde. München, 1972, 1, S. 139-.

Reyer W. Einfuhrung in die Phanomenologie. Leipzig, 1926.

Ripellino A. M. Majakowski und das russische Theater. Theater der Avantgarda. Köln, 1964.

Rudy St. Jakobson's Inquiry into Verse and the Emergence of Structural Poetics. — In: Sound, Sign and Meaning. Ann Arbor, 1976, p. 477–520.

Russian Art of the Avant-garde. Ed. by J. E. Bowlt. New York, 1976.

Russian Formalism: A Collection of Articles and Textes. Ed. by St. Bann and J. E. Bowlt. Edinburgh, 1973.

Ruttenbeck W. S. Kierkegaard: Der christliche Denker und sein Werk. Berlin, 1929.

Schissel von Fleschenberg. Novellenkomposition in E. T. A Hofmanns «Elixieren des Teufels». Halle, 1910.

— Die Novellenkränze Lukians. (Hier: Programm zur Reihe: Rhetorische Forschung.) Halle, 1912.

Schlegel F. Seine prosaischen Jugendschriften. 2 Bde. Wien, 1906.

— Athenäums-Fragmente. — In: Schriften zur Literatur. München, 1970.

— Schriften zur Literatur. München, 1970.

Schmid W. Formästhetische Inhaltsauffassungen im slavischen Funktionalismus. — In: Sound, Sign and Meaning. Quinquagenary of the Prague Linguistic Circle. Ed. By L. Matejka. Ann Arbor (Mich.), 1976, p. 320–350.

Schmidt S. J. Ästhetische Prozesse. Beiträge zu einer Theorie der nicht-mimetischen Kunst und Literatur. Köln — Berlin, 1971.

Scholz F. Die Anfänge des russischen Futurismus in sprachwissenschaftlicher Sicht. — Poetica, 2.4, 1968, S. 477–500.

Sechehaye A. La stylistique et la linguistique théoretique. Paris 1908.

Sheldon R. V. V. Shklovsky: Literary Theory and Practice. 1914–1930. Ann Arbor, 1966.

— [Foreword]. — *V. Shklovsky.* Sentimental Journey. Transl. by R. Sheldon. Ithaca — London, 1970.

— Viktor Shklovskij. An International Bibliography of Works by and about him. Ann Arbor (Mich.), 1977.

Sherwood R. Shklovsky and the Development of Early Formalist Theory and Prose Literature. — In: Russian Formalism, p. 26–40.

Sola A. Mandel'štam, poéticien formaliste?. — Revue des études slaves, t. L, fasc. 1. P., 1977.

Spencer H. Philosophy of Style. New York, 1880.

Sperber H. Über den Affekt als Ursache der Sprachveränderung. Halle, 1914.

Spitzer L. Stilstudien. I. Sprachstile. München, 1928.

Sprache und Stil Lenins. Aufsätze von V. Schklovski, B. Eichenbaum, L. Jakubinski, J. Tynjanow, B. Kasanski, B. Tomaschewski. München, 1970.

Starobinski J. Portrait de l'artiste en saltimbanque. Paris, 1970.

Steinwachs G. Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwaltung von Kultur in Natur. Neuwied — Berlin, 1971.

Stempel W.-D. Zur formalistischen Theorie der poetischen Sprache. — In: Texte der russischen Formalisten, Bd. II. München, 1972, S. IX-LIII.

Striedter J. Transparenz und Verfremdung. Zur Theorie des poetischen Bildes in der russischen Moderne. — In: Immanente Asthetik. München, 1966.

— [Einleitung]. — In.: Texte der russischen Formalisten, Bd. I. München, 1969.

— Zur formalistischen Theorie der Prosa und der literarischen Evolution. — In: Texte der russischen Formalisten, Bd. I. München, 1969, S. IX-LXXXIII.

Strohschneider-Kohls I. Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen, 1960.

Texte der russischen Formalisten I: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa. Hrsg. von J. Striedter. München, 1969.

Texte der russischen Formalisten II: Texte zur Theorie des Verses und der poetischen Sprachen. Hrsg. von W.-D. Stempel. München, 1972.

Titunik I. R. The Formal Method and the Sociological Method (M. M. Bachtin, P. N. Medvedev, V. N. Vološinov) in Russian Study of Literature. — In: *Vološinov V. N.* Marxism and the Philosophy of Language. New York — London, 1973, p. 175–200.

Todorov T. Some Approaches to Russian Formalism. — In: Russian Formalism. Edinburgh, 1973.

Tomaševskij B. La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie. — Revue des études slaves, t. 8, fasc. 3/4. P., 1928, p. 6–19.

Tschiževskij D. Die Anfänge des russischen Futurismus. Wiesbaden, 1963.

— Bemerkungen zur «Verfremdung» und zur «negativen Allegorie». — Kleinere Schriften. Bd. 2. München, 1972.

— Das Labyrinth der Welt und das Paradies des Herzens von Jan Amos Comenius. Kleinere Schriften. Bd. 2. München, 1972.

Tschöpl C. Vjačeslav Ivanov: Dichtung und Dichtungstheorie. München, 1968.

Volkelt J. System der Asthetik. III. Der Stil.

Vološinov V. N. Marxism and the Philosophy of Language. New York — London, 1973.

Vossler K. Positivismus und Idealismus in der Sprachwissenschaft. Heidelberg, 1904.

Walter R. The Prose Fiction of Veniamin Kaverin: An Interpretative Study. Ann Arbor, 1974.

Walzel O. Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. — Handbuch der Literaturwissenschaft. Potsdam, 1923.

Weimann R. «New Criticism» und die Entwicklung der burgerlichen Literaturwissenschaft. München 1974.

Weinhandl F. Die Gestaltanalyse. Erfurt, 1927.

Wellek R. Geschichte der Literaturkritik 1750–1830. Darmstadt — Berlin 1959.

Wescher H. Die Geschichte der Collage. Köln, 1974,

Wissmann J. Collage oder die Integration von Realitat im Kunstwerk. — In: Immanente Poetik.

Worringer W. Abstraktion und Einfuhrung [1909]; рус. изд.: СПб., 1912, zit. nach ausgabe: München, 1948.

Wytrzens G. P. A. Vjazemskij: Studie zur russischen Literatur- und Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts. Wien, 1961.

Zich O. Estetika dramatického umění. Praha, 1931.

Именной указатель

Предметный указатель

«Союз молодежи» 59

Содержание

Часть I
Становление и развитие русского формализма на эстетических основах русского модернизма (Процесс теоретизации художественных моделей)

Часть II
Стадии развития формального метода (Становление научности)

Часть III
Литературно-политическая, критическая, художественная и экзистенциальная реализация русского формализма в синхронном литературном процессе

Научное издание

Ханзен-Лёве Оге А.

РУССКИЙ ФОРМАЛИЗМ

Методологическая реконструкция развития
на основе принципа остранения

Издатель А. Кошелев

Художественное оформление обложки
Наталии Прокуратовой и Сергея Жигалкина

Подписано в печать 10.11.2000. Формат 70x100 1/16.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная.
Усл. п. л. 54,18. Заказ № 870
Тираж 1200 экз.

Издательство «Языки русской культуры».
129345, Москва, Оборонная, 6-105; ЛР № 071304 от 03.07.96.
Тел.: 207-86-93. Факс: (095) 246-20-20 (для аб. М153).
E-mail: mik@sch-Lrc.msk.ru
Каталог в ИНТЕРНЕТ
http://postman.ru/~lrc-mik

Отпечатано в соответствии с качеством предоставленного оригинал-макета
в ППП «Типография «Наука» 121099, Москва, Шубинский пер., 6

*